This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Poetenkind, hat Thoma
nd Emporjauchzen der
ersehbaren Reihe an-
chtungen besungen und

ntgegen wie von einer
irziger belebender Duft.
um unsere Sinne. Wir
l beschatten die Augen

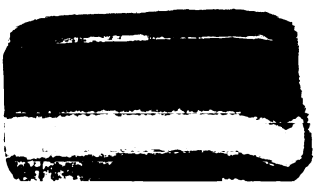
das wir schauen? Ist

der Wiese und busch
aus wie nackte
Wie sie watsc
drolligen Gesi
ert aufgerissene
en Bocksbeine.
spielen ganz ruhig
Unterschiede giebt's
artig und gleich ar
alle das Jesukindche

sonnten Schatten eine
hoss der Mutter Mar
ffenem Mäulchen, blic
gen umher und gradaus
tisch. Gar so tolle

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

873
S491
p



PRAELUDIEN

PRAELUDIEN

EIN ESSAYBUCH

VON

FRANZ SERVAES

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1899

UNIV. OF
CALIFORNIA

Alle Rechte vorbehalten.

UNIV. OF CALIFORNIA

Vorbemerkung

Ohne auf Vollständigkeit abzuzielen, wollen die hier gesammelten Aufsätze dennoch eine Einheit bilden. Sie wollen an repräsentativen Erscheinungen das Wesen moderner deutscher Kunst und Dichtung erläutern. Dass neben dem Urteil des Verfassers auch sein persönliches Gefühl vielfach mitgesprochen hat — z. B. bei der Auswahl — soll nicht geleugnet werden. Da Kritik, wo sie produktiv wirken will, eine Kunst ist, so kann sie des Gefühls nicht entraten.

Natürlich kam es darauf an, Dasjenige herauszugreifen, was über den Tag hinaus Bedeutung hat — oder verspricht!

Die meisten Aufsätze entstammen den letzten Jahren. Blos der „Anzengruber" ist älter. Er erschien 1890 in den „Preussischen Jahrbüchern".

280588

Die übrigen wurden in der „Zeit“ und in der „Gegenwart“, andere auch in der „Neuen Deutschen Rundschau“ und in der „Wiener Rundschau“ veröffentlicht. Sie sind durchweg nachgeprüft und bearbeitet, teilweise völlig umgegossen worden. Die „Einführung“ ist ungedruckt; sie stammt aus dem Februar 1899.

Inhalt

Einführung

Seite

Präludien. An Hermann Bahr 3

Erster Theil

Anzengruber 19
Liliencron 53
Holz 69
Schlaf 107
Dehmel 133
Scheerbart 161
Hauptmann 195

Zweiter Theil

Menzel 221
Böcklin 233
Thoma 261
Liebermann 281
Klinger 299
Ury 331
Baluschek 355

Dritter Theil

Betrachtungen über Bismarck 381

EINFÜHRUNG

Präludien

UNIV. OF
CALIFORNIA

An Hermann Bahr.

Wer weiss es besser, verehrter Freund, als Sie, dass wir wieder einmal in dem schönen Wahn leben, einem grossen Kunstzeitalter entgegenzugehen? Haben wir nicht im Überschwang unseres Jugendrausches bereits geglaubt, in diesem Kunstzeitalter jetzt schon zu stehen? Nun, wir sind bescheidener geworden — bescheidener, und vielleicht auch anspruchsvoller. Ach ja, wir wissen selbst das Kleinste heute mit sonderlicher Dankbarkeit zu geniessen, weil wir das Bausteinchen darin grüssen, das zum Wundertempel der Zukunftskunst getragen wird. Aber es begegnet uns auch, dass wir vor dem Grössten, das unsere Zeit erschafft, gleichsam ratlos verstummen, weil der Gedanke uns zermalmen könnte, dass Dieses nun es sei, worauf wir so lange gehofft und gewartet haben, dass unsere ausschweifenden Träume so kümmerlich sollten verwirklicht sein. Nein, wir beneiden Niemanden um seine Zufriedenheit mit dem heute Erreichten, so gut wir auch wissen, dass Alles besser geworden ist. Denn heisst es nicht, seine Hoffnungen begraben, wenn man

[illegible]

imstande ist, an der Gegenwart sein volles Genügen zu finden? Wenn uns aber etwas an der Gegenwart befriedigt, so ist es einzig dieses ihr Ungenügen — der herrische Trieb nach Weiterkommen, der sich im rasenden Tempo der Arbeit, im erbarmungslosen Niedertreten des Unfähigen so heroisch-ruchlos Raum schafft.

So erkennen wir auch im Kunstschaffen unserer Zeit kaum mehr als ein Vorspiel, dessen Klänge, weit entfernt unsere Sehnsucht zu beschwichtigen, sie nur desto heller und glühender entfachen. „Dies Alles ist nur ein erster Anfang!“ sagte der grosse Meister von Bayreuth, als er sein Werk vollendet hatte und den Taktstock aus den Händen legte. Wie liebe ich dieses stolz-bescheidene Wort, dieses vermessene Wort, dieses Titanen-Wort! Wie Vieles verrät es hinter dem Wenigen, das es zeigt: „Ein erster Anfang“, aber doch — ein Anfang! Ein Anfang, der nicht mehr geopfert zu werden braucht, der als Fundament daliegt für Jeden, der weiterbauen will. Nun, wir haben jenem „ersten“ Anfang längst einen „zweiten“ hinzugefügt, wir haben die Fundamente noch etwas tiefer gerückt. Und dann haben wir sachte begonnen, von unten herauf zu bauen. Dabei sind wir noch, immer noch am Anfang. Aber es ist schön, so im Anfang das Künftige zu schauen, als schimmernde Vision mehr zu ahnen, als zu schauen, und sich dann zu sagen: So weit und strahlend es dereinst auch hervorbrechen mag, im Keim ist es auch jetzt schon vorhanden — und — Wir sind dieser Keim! Und wenn wir dann hinschauen auf unser Werk, dann dürfen wir uns

gestehen, dass es grösser ist als es selber, grösser als seine irdische Erscheinung, grösser als sein Begreifliches. Denn hinter dem Werk, in seiner endlich umrissenen Form, taucht uns ein anderes Werk auf, unendlich in seinen Kräften, unberechenbar in seinen Wirkungen, unergründlich in seinen Zielen — ein Träger der Sehnsucht, der schönen und ewigen, die dem Künstler Lebensspenderin ist.

Doch hier stocke ich. Ich redete von unserer Zeit — aber sprach ich nicht von aller Zeit? Sollte es nicht das Wesen jeglicher Kunst sein, ein ewiges Präludium zu bleiben? Besteht nicht darin eben ihre Energie? Und ist nicht das Ungenügen, dessen wir uns unter Leiden freuen, die ewige Wonnequal aller Schaffenden? wie schal, sich zu sagen: Nun kann nichts Besseres mehr kommen! Wie philisterhaft-anspruchlos! Wie gimpelhaft-selbstverliebt! Wo ist da jene selige Vibration, die den Künstler erfüllt, das Erzittern vor der Ewigkeit!? Könnten wir die Seele Michel Angelos durchdringen, wie würden wir sie erbeben sehen, in jauchzender Pein, immer nur am Anfang zu stehen, niemals die völlig deckende Form zu finden für Das, was als gährender Gefühlsinhalt die irdische Brust schier sprengt! Und dehnt man das Heute noch soweit, stets steht man wieder vor dem verschlossenen Edenthor des Morgen — und wenn sie endlich aufspringt, die Pforte, dann wird unser stolzes Heute eben schon ein Gestern sein, ein armes Gestern, dem wir mitleidvolle Blicke nachsenden. Aber so lange irrt unsere Sehnsucht vor dem Morgen auf und

ab, vor dem verschlossenen Thor und der endlosen Mauer, und sie lässt Taube über Taube flattern, die irren Fluges hinüber taumelt und nimmer zurückkehrt. Und doch ist damit Etwas von uns selbst mit hinübergeflogen, ins verwehrte Wunderland der Zukunft. Unsere Sehnsucht wohnt bereits dort, und wenn ihr unsere Erdenaugen nicht folgen können, so folgt ihr doch unser zweites Gesicht und sieht's leuchten hinter den Schleiern. Und lebt der Künstler nicht in höherem Grade dort, wo seine Sehnsucht wohnt, als wo sein Leib angefesselt ist? Zwar muss er sich, ein Prometheus, die Leber zerhacken lassen, aber ihn tröstet dafür der Gesang der Okeaniden. Und hat er erst das Heute bis zur Neige ausgeschlürft, dann zieht auch die Ahnung des Morgen wie ein süsser Weindunst durch seine Glieder.

Jegliche Kunst, die nicht mehr über sich selber hinausweist, ist tot. Jemehr sie lebt, desto weniger wird sie sich damit begnügen, eine blosse Erfüllung zu sein — eine Erfüllung ist sie nur für die Gewesenen, für die Verwesenden — den Werdenden will sie vor allem eine Verheissung sein. Doch was für eine Verheissung? Immer nur eine Verheissung von neuer Kunst? Und mag die auch tausendmal durchsättigter, durchrauschter, durchreifter sein als all unsere heutige — so viel das ist, es wäre dennoch zu wenig. So schön es bleibt, es wäre beinahe frostig. Es wäre ein enges artistisches Vergnügen, ein Stuben- und Atelierpläsir, das den grossen Strom da draussen kaum berührte. Möge die Kunst immerhin um der Kunst

willen da sein, als ein Sakrament, das nur der Eingeweihte empfängt, wenn er mit ganzer Seele darnach dürstet. Aber was sie zur Zeugerin macht, das ist doch stets erst ihre Berührung mit dem Leben: dass sie, von den höchsten Kräften des Lebens emporgetragen, zu neuem Leben, und höherem noch, hinaufweist. Die Kunst will der erste Ausdruck einer kommenden Menschheit, einer sich entschälenden Seele sein. Sie will, was in einer Zeit stammelt, zur Rede entbinden; sie will, was humpelt und kriecht, zum Gehen, zum Fliegen befreien. Und vor allem will sie zur That werden. Jede That aber, die aufrichten will, muss zugleich zerstören. Die Kunst, wo sie volles Leben schafft, muss sterbendes Leben vernichten — eine Naturkraft, die wie die Jahreszeiten wirkt, blind und belebend, aufräumend und hervortreibend, nichts weniger als willkürlich, weil unerbittlich-gehorsam. So steht die Kunst zum Leben der Menschheit im engsten Rapport: neue Kunst will auch neue Menschheit, sie ist deren Verkünderin und Bewirkerin.

Darin allein kann ich die Kulturmission der Kunst erblicken: dass, indem sie das Leben schmückt, sie zugleich eine höhere Menschheit schafft, eine, die wählerisch ist in ihren Bedürfnissen und erwählt in ihrem Empfinden; dass somit die Kunst ihrer entwickelungsgeschichtlichen Aufgabe sich bewusst bleibe: das ganze Leben mit neuem Rhythmus zu durchdringen und hierdurch ein ewiges Präludium zu werden für Alles, was singend hinaufstrebt. Die Kunst, mag sie auch selber von unten nach oben ihre Kräfte saugen,

sie wirkt doch von oben nach unten. Erst ist sie bei Wenigen zuhause, bei Zehn und bei Fünfzehn, dann hat sie die Fünfzig und Hundert, und wenn sie erst die Tausend und Zehntausend besitzt, dann fallen ihr die Millionen als blinde Frucht in den Schooss. Dass sie den Millionen immer noch etwas bringt, wann sie längst ihr Bestes an die Auserwählten abgegeben hat, das ist der Kunst besondere Wunderkraft. Darin liegt ihr Elementarisches, ihr Göttliches. Sie schafft zunächst blos für sich selbst, aus dem Trieb einer souveränen Selbstbefriedigung: *L'art pour l'art*. Aber indem sie ihre eigene Seligkeit sucht, zieht sie mit leiser magischer Machtfülle auch die Anderen in den Bannkreis dieser Seligkeit — einer Seligkeit, die nichts Anderes ist als Selbstgenuss im Bewusstsein unserer Vervollkommnung und Veredelung. So wachsen uns aus neuen Genüssen neue Sittlichkeiten, und aus neuen Erkenntnissen keimen neue Lebensmöglichkeiten. Die Menschheit, die „Kunst" in sich aufgenommen hat, ist eine andere und höhere als jene, die kunstfremd ihr „Barbaren-Dasein" führt. Sie ist eine Ergänzerin und für Viele noch mehr: eine Ersetzerin der Religion. Und gleichwie Religion immer neu als Samen in die Menschenseelen fallen muss, weil sie lebendiger Seelen bedarf, in denen sie wirken soll, so muss auch die Kunst in jedem Zeitalter sich die Menschheit neu erobern, und keineswegs blos für die Gegenwartkunst, auch für die längst vergangene, die plötzlich in frischem Jugendreiz aufstrahlt, wenn sie von dem eigensten Leben einer Zeit einen Lichtschein erhascht.

Durch dieses ihr stilles und tiefes Wirken wird die Kunst eine Entbinderin von tausend Kräften, die, schlummernd und ungenützt, ihrer selbst nicht froh, im Menscheninneren liegen. Sie hat da eine ganz reale Rolle übernommen, gewissermassen, um es dürr zu sagen, eine ökonomische Funktion. Freilich die vornehmste im ganzen Menschheitsdienste — aber doch eine, wo sie dient — und das ist gut. Denn ohne praktischen Dienst kann auch die edelste Blüte nicht gedeihen: sie stirbt in sich selber ab. Die Kunst aber zehrt von diesem Dienst, verzehrt sich fast: denn sie opfert ihm ihre Besten und Liebsten, sie opfert ihm — die Künstler.

Nichts verträgt die Welt weniger, als dass Jemand seiner eigenen Seligkeit nachlebt. Sie betrachtet das als eine Auflehnung und Ruchlosigkeit und will nicht verstehen, dass es beim Künstler oberste Daseinsbedingung ist. Zwar stammelt sie ein erlauchtes Königswort: „dass Jeder nach seiner Façon selig werden müsse", stumpf und devotest nach und fühlt sich dabei höchst aufgeklärt und liberal. Aber dem Wort auch nur im mindesten einen weiteren Sinn zu geben, als den zu allernächst auf der Hand liegenden, fällt ihr nicht bei. Gerade die Seligwerdungs-Façon wird dem Individuum mit unbeugsamen Paragraphen vorgeschrieben und, wie eine Sträflings- und Zwangsjacke, mit der Elle angemessen. Man kann nicht begreifen, dass, was für Alle Seligkeit ist (oder gewesen ist!) für den Künstler nicht mehr Seligkeit sein kann. Wer in einer kommenden Welt lebt, der ist „von

Berufs wegen" ein Spender neuer Seligkeiten. Wie soll er nun neue spenden, wenn er die alten unausgesetzt schlucken muss? Er bekommt Magenkrämpfe und Erbrechen davon! Und wenn er nicht eine ungeheuer starke Natur hat, geht er daran zu Grunde. So ist der Künstler ein halb geächtetes Wesen. Er muss sich von der Welt und ihren „Seligkeiten" ausschliessen, wenn er ein Künstler überhaupt bleiben will. Er darf nicht davor zurückschrecken, im Augenblick Ärgernis zu schaffen, damit er der Ewigkeit seine Seligkeitsspende nicht schuldig bleibt. Je kompakter die Kulturmajoritäten werden, desto strenger muss er sich absondern, desto ängstlicher sein Eigenes hüten. Auch wenn der Umschwung plötzlich eingetreten ist, wenn er, statt verlacht und verketzert, angebetet und angehimmelt wird, auch dann muss er, und dann erst recht, der Verschlossene und Einsame bleiben, zu dem die Profanen keinen Zutritt haben. Gar lustige Schauspielerstückchen haben die Künstler schon verführt und sich heiter der albernsten Misdeutung ausgesetzt, um die Unberührtheit ihrer Menschenseele zu bewahren. Aber der Humor geht doch manchesmal manch Einem aus, in der Vereinsamung sowohl wie in der Gesuchtheit. Und gerade in unserer Zeit, wo Alles doppelt eingezäunt, doppelt reglementiert und doppelt zusammengepfercht ist, muss der Zusammenstoss zwischen dem nach seiner eigenen Beseligung trachtenden, kunstschaffenden Individuum und der nach Paragraphen lebenden und urteilenden Welt mit Notwendigkeit ein harter, oft ein unerbittlicher sein. Die

Zustände sind längst soweit gediehen, dass man mit Fug von einer unvermeidlichen Tragik der künstlerischen Existenz zu sprechen hat, einer Tragik, der weder Ringer noch Sieger mehr entgehen. Man betrachte nur Gerhart Hauptmann, der von den Heutigen äusserlich der Begünstigste ist, und in dessen feines Poetenantlitz doch unendliche Leiden sich mit tiefen Linien vorzeitig eingeschrieben haben — gleich Goethe *„un homme qui a eu un grand chagrin."*

Und doch! — es wäre schlimm, wenn ich nicht mit einem „Und doch!" zu schliessen hätte — was sind all diese Leiden, diese Kämpfe, diese Verunglimpfungen im Vergleich zu den Wonnen, deren die Künstlerseele fähig ist, deren belebenden Anhauch sie unausgesetzt spürt! Trotz Allem kreist in ihr eine grosse Freudigkeit, eine herrliche Zuversicht: denn es ist wohl die grösste Freude, die diese arme Erde zu verschenken hat, sich als Träger einer neuen Menschheit zu wissen, in seinen Nerven und Fingerspitzen, in seinem Herzklopfen ein wenig von der Zukunft lebendig zu fühlen. *Εἰσί δε οἳ ἐν ταῖς ψυχαῖς κυοῦσιν,* sagt Sokrates in Platons „Symposion": „Es giebt Menschen, die schwanger gehen mit ihrer Seele." Diese Menschen sind die Künstler, weil sie die Bilder neuer Menschen wie eine lebendige Frucht in sich tragen.

Neue Menschen — neue Kinder,
Finder, Sünder, Überwinder!

— wie wohl, mit einem epigrammatischen Reimwort, das hier Erörterte kurz zusammengefasst werden darf.

* * *

Und auch den hier gesammelten Aufsätzen möge man die Ehre nicht streitig machen, sich „Präludien“ nennen zu dürfen! Auch sie weisen, wie ich denke, ein wenig über sich hinaus. Ist es allzu vermessen, wenn ihr Autor bittet, sie gewissermassen als Präludien zu einer Psychologie des Künstlers und der Kunst fassen zu wollen? Denn dies ist, wie ich glaube, das Gemeinsame der hier verbundenen Aufsätze, die sonst, je nach der Art der behandelten Künstlerpersönlichkeiten, mannichfaltig genug, und auch eigenwillig genug, auseinanderstreben. Aber der Verfasser hat sagen wollen, dass alle die gegensätzlichen Ziele, die die einzelnen Künstler sich setzen, Nichts wiegen — weniger als Nichts! — gegenüber der einen grossen Thatsache, dass Kunst überhaupt da ist! Der einzelne Künstler hat gewissermassen ein Vorrecht darauf, verblendet und in sich befangen zu sein. Nur die Wenigsten würden einen Schritt weit gehen können, wenn sie ein anderes Ziel sähen als das ihrige — wenn sie auch nur die Möglichkeit eines solchen Zieles offen liessen! Und natürlich wollen Alle, dass der „Kritiker“ — oh, dass Ihr einmal eine Kritikerseele durchmessen könntet, Ihr Künstler! — gerade ihrem Streben, das ja „das einzig richtige“ ist, Fahnendienst leiste und zum Siege verhelfe. Der Kritiker lächelt. Ihm sind die Künstler im Grunde nichts Anderes als — Rohmaterial zur Ausübung seiner Kunst: ja so stolz empfindet die „Kritikerseele“, Ihr Künstler! Sie arbeitet in Künstlerseelen! Frech, nicht wahr? Aber es ist ihr unbezwinglicher Trieb!

Das feinste Material, das es gibt, ist ihr gerade eben fein genug, sich darin zu bethätigen. Euer Material, Ihr Künstler — doch nun werd' ich grössenwahnsinnig! — ist ihr im Grunde . . . noch zu grob!

Doch nein: wozu mich grössenwahnsinnig gebärden? Es ist nicht meine Art, und es steht mir auch nicht zu Gesicht. Darum lasst mich lieber bescheidentlich bekennen, dass es sich hier in doppeltem Sinne nur um „Präludien" handelt — um Präludien der Kunst und Präludien dessen, was über Kunst gesagt werden kann — und dass Das, was der Kritikerseele vollstes Recht begründen würde, sich neben die Künstlerseele zu stellen, erst noch kommen muss. Aber es wird kommen! Das ist die tragende Zuversicht dieses Buches und die heimliche Freudigkeit seines Verfassers.

Und darum, lieber Hermann Bahr, weil auch Sie die gleiche Freudigkeit und Zuversicht in sich tragen, sei dieses Buch Ihnen gewidmet. Ihr dankbarer

FRANZ SERVAES.

ERSTER THEIL

Anzengruber

I.

Zwölf Tage nach seinem fünfzigsten Geburtstage, am 10. Dezember 1889, hat Anzengruber seine Augen für immer geschlossen. Zwei Monate vorher war das neue „Deutsche Volkstheater“ in Wien mit dem Letztling seiner Muse, dem „Fleck auf der Ehr'“, eingeweiht worden. So starb er, unmittelbar nachdem er, was er sein ganzes Leben hindurch schmerzlichst entbehren musste, erreicht hatte: eine Bühne, auf der er sich vollkommen zu Hause fühlen konnte, uud die seiner altgewordenen dramatischen Kraft neue Lebenssäfte zuzuführen versprach. Bis dahin hatte er sich mühsam durchzuschlagen gehabt und, um des Brotverdienstes willen, sogar ein Witzblatt redigieren müssen. Er lag bereits auf seinem Sterbelager, als er sich zum letzten Male Korrekturbogen jenes Witzblattes vorlesen liess. Eine Weile hörte er geduldig zu, aber dann unterbrach er die Vorleserin, hiess sie schweigen und wandte sich angewidert ab. Es war sicherlich nicht das Einzelne, Momentane, was diese starke Regung in ihm hervorrief; es war der tiefe Schmerz eines ernst strebenden Mannes, dass er einen grossen Teil seiner Lebenskräfte an die Hervorbringung von Nichtigkeiten hatte verwenden müssen.

Wie Gottfried Keller ist Anzengruber ein echter Autochthone. Der Ausgangspunkt seines Schaffens war seine österreichische Heimat. Er war nichts anderes und wollte nichts anderes sein als ein echtes Volkskind. Seine besten Sachen dichtete er in der heimatlichen Mundart.

Heimatliche Begrenzung bedeutet in der Kunst nicht eine Beschränkung, sondern eine Kräftigung. Aus Lokalschulen ging die erste Blüte deutscher Malerei hervor, und in der Gegenwart hat ein Dichter wie Fritz Reuter nicht trotz, sondern wegen seines entschiedenen Provinzialcharakters eine bis tief nach Amerika hineinreichende nationale Bedeutung für viele Deutsche erlangt. Der Erdgeruch ist es, der diese Dichter uns lieb macht, und er verliert dadurch für uns keineswegs an Reiz, dass moderne Zentralisationsgelüste das landschaftliche Aufkeimen der Kunstübung zu erschweren beginnen. Die gewaltig aufstrebende deutsche Reichshauptstadt hat freilich der Kunst eine Fülle neuer Anregungen geboten, aber trotzdem wird es Berlin niemals gelingen, ein Kunstmonopol an sich zu reissen. Eine um so segensreichere Wirksamkeit verspricht dagegen die Reichshauptstadt auf dem Gebiete der künstlerischen Vermittelung zu entfalten, und so wird es ihr stets unvergessen bleiben, dass sie dem Österreicher Anzengruber durch neid- und rückhaltloses Entgegenkommen in Norddeutschland sein Heimatsrecht gesichert hat.

Die Vorfahren Anzengruber's waren oberösterreichische Bauern. Der Vater, Johann Anzengruber,

wurde nach Wien verschlagen und hinterliess, als er mit vierunddreissig Jahren starb, eine Wittwe und ein fünfjähriges Söhnchen in ärmlichen Verhältnissen, dazu einen Stoss Manuskripte, Gedichte und Dramen, die nicht ohne Talent gewesen sein sollen. Auf den Vater geht daher Ludwig Anzengruber's dramatische Begabung zurück, wie er selbst in einem Verslein bekundet:

Ein Dichter hoff' auch ich zu sein,
Und das ist meines Vaters Erbe.

Neben diesen poetischen Vererbungen vom Vater her war aber auch das Bauernblut der Vorfahren in Anzengruber lebendig. Hierdurch erklärt sich das merkwürdige Phänomen, dass dieses echte Wiener Kind, das weitaus den grössten Teil seines Lebens in der Vaterstadt hockte und nicht einmal im Sommer aufs Land ging, ein so unübertrefflicher Schilderer bäuerlicher Charaktere geworden ist. Es giebt nur eine Zeit seines Lebens, eine unstete und unruhige, wo er nicht in Wien ansässig war, als er von 1860 bis 1866 als fahrender Schauspieler alle Abenteuerlichkeit und Not des „Schmierenlebens" kennen lernte. Er hat in späteren Jahren auf diese Jugendepisode ungern zurückgeblickt. Lebte er doch damals so gut wie auf der Strasse und mag sich oft nicht besser als ein Landstreicher, in schlechten Stunden selbst als ein von der bürgerlichen Gesellschaft Ausgestossener vorgekommen sein. Die zahlreichen Figuren dieser Art, die uns in Anzengruber's Dichtungen begegnen, erhalten hierdurch ihr persönliches Gepräge. Dass er

in jenen Jahren mürrisch und in sich gekehrt war, wird vielfach bezeugt. Er hatte als Schauspieler keine Erfolge und bezog wahre Hungerlöhne. Als er sich einmal mit einem eigenen Stück hervorwagte, machte man sich auf einen Hauptspass gefasst und war entschlossen, den Dichter auszupfeifen; indes errang das Stück, „Der Versuchte“ (leider vernichtet), einen von Akt zu Akt steigenden Erfolg. Allmählich gewann so in Anzengruber der Schriftsteller die Oberhand über den Schauspieler, und als er wieder nach Wien zurückgekehrt war, hing er alsbald das ganze Schauspielerwesen an den Nagel und beschloss, blos von den Erträgnissen seiner Feder zu leben.

Doch ging es ein paar Jahre lang noch recht schlecht. Erst mit dem „Pfarrer von Kirchfeld“ erzielte er 1870 im Theater an der Wien einen grossen Erfolg und machte seinen Namen mit einem Schlage berühmt. Eine Zeit glücklichsten Schaffens brach jetzt für ihn an. In den nächsten fünf Jahren schrieb er den Grundstock derjenigen Stücke, die seinen Namen unsterblich machen werden. Danach tritt schon Stillstand ein, der freilich gelegentlich, wie 1878 durch das „Vierte Gebot“, durch siegreiche Errungenschaften auf neuen Gebieten durchbrochen wurde. Der Publikumserfolg blieb gering, und die Verstimmung gegen das moderne Theaterwesen war oft gross in Anzengruber. Sie mag es in erster Linie herbeigeführt haben, dass er Jahre hindurch seine Kraft vorzüglich dem Roman und der Novelle widmete. Er leistete auch auf diesem Gebiete Grosses und oft Vorzügliches, aber er war hier

doch nicht so sehr der Einzige, wie auf seinem besonderen dramatischen Felde. In den letzten Jahren hat sich dann das Theaterblut wieder geltend gemacht, und er hat uns vor seinem Hinscheiden noch einige tüchtige Dramen beschieden.

II.

„Bauernseele ist Volksseele", heisst es in dem bekannten Buch „Rembrandt als Erzieher". Von den Dichtern der Neuzeit hat Keiner in dem Grade wie Anzengruber die Volksseele aus der Bauernseele herzuleiten gewusst. „Das Kostüm des Bauern ist mir das bequemste", pflegte er nach dem Berichte seines Freundes Chiavacci zu sagen, „weil darin der ursprüngliche Mensch noch am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne dass ich notwendig habe, die Kulturschminke und Konvenienz des modernen Menschen erst abzukratzen. Da, hier in der Brust, muss der Keim liegen und wachsen; das Andere entwickelt sich dann organisch von selbst." Nur ein Dichter, der sich der Vollkraft seiner eigenen Natur bewusst war, konnte so sprechen.

Dabei war er zeitlebens ein wackerer Kämpe für freies Wort und freie That, aber ohne die Fessel irgend welcher Partei- oder Modedoktrin. Er war ein Stegreifritter, der nur losschlug, wo er sich in seiner freien Bewegung beengt fühlte. Darnach richtete sich auch seine Sprache; er wusste sie den Umständen anzupassen; bald war sie witzig und scharf, bald gemütvoll und weich, aber stets aus dem eigenen

Herzen geboren. Bald sprach er im Dialekt, bald im gewöhnlichen Schriftdeutsch, bald wusste er — mit besonderem Geschick — unserem Schriftdeutsch eine leichte mundartliche Färbung aufzulegen. Je mehr er so er selbst wurde, desto inniger fühlte er sich mit dem Volk verwachsen, und da gab es bald keine Regung mehr, die er nicht verstand oder für die er nicht den deckenden Ausdruck gefunden hätte. Und immer wieder kehrte er bei den Bauern ein.

Von den zahlreichen Bauerndramen Anzengruber's seien hier zwei Komödien, die „Kreuzelschreiber" und der „G'wissenswurm", und zwei Tragödien, der „Meineidsbauer" und „Hand und Herz", näher besprochen. Sie sind nicht blos für den Dichter besonders charakteristisch, sondern sie bilden auch Höhenpunkte seiner Kunst.

„Die Kreuzelschreiber" knüpfen an den „Pfarrer von Kirchfeld" an, jenes nach wie vor beliebt gebliebene und in gewissem Sinne für Anzengruber typische Stück, das aber noch entschiedene Spuren der Anfängerschaft aufweist. Beide Dramen behandeln die Kulturkampfbewegung der ersten siebziger Jahre. Aber während in dem älteren Drama entschieden, und oft mit einer gewissen Bitterkeit, Partei ergriffen wird, stellt sich der Dichter in den nur zwei Jahre jüngeren „Kreuzelschreibern" mit genialem Humor über die Parteien und weiss einer ernsten Sache die heitersten Wirkungen abzugewinnen. Die Bauern eines bayrischen Dorfes haben einmal etwas vom Altkatholizismus läuten gehört und lassen

sich vom Grossbauern eines Nachbardorfes bereden, eine Zustimmungsadresse an den „frummen, g'studierten, alten Herrn in der Stadt" (Döllinger) zu richten. Sie unterzeichnen, als des Schreibens meist unkundig, mit drei Kreuzen, denken sich im übrigen möglichst wenig dabei und thun nur so mit, wie das im Wirtshaus so zu kommen pflegt. Der Geistlichkeit ist die Sache aber in die Nase gestiegen, und sie bearbeitet die Weiber im Beichtstuhl. Wir werden Zeuge einer Ehestandsszene zwischen dem jungen Gelbhofbauer und seinem ihm vor wenig Monaten angetrauten, feschen Frauchen. Wie Verliebtheit und Frömmigkeit, verschmitzte Schalkhaftigkeit und wohlberechnete Zornmütigkeit bei einem jungen Weibe im Kampfe liegen, um dem Manne etwas abzuschmeicheln oder auch abzutrotzen, wird hier mit tiefsinniger Laune geschildert. Der Mann soll seine Unterschrift widerrufen und zur Strafe nach Rom wallfahren. Er bleibt bei seinem Nein, und so riegelt sich die junge Frau des Nachts in ihre Kammer, und der Mann soll auf dem Heuboden schlafen. Im Wirtshaus entsteht mittlerweile eine Rauferei, und der vom Trunk erhitzte Gelbhofbauer haut Alle aus der Wirtsstube hinaus. Geschwellt von diesem Triumph, und vom Wein wirblig im Kopf, kommt er nachts vor die verschlossene Hausthür. Seine trunkenen Liebesklagen locken die junge Frau an's Fenster. Geschickt weiss sie zu kokettieren, und er ist in seiner Stimmung zu jeder Nachgiebigkeit bereit. Somit verspricht er Alles und wird durchs Fenster hereingelassen. Damit ist das Dilemma ge-

schaffen. Den Ausweg findet der Steinklopferhanns, indem er die Ehemänner beredet, eine Scheinwallfahrt zu veranstalten, aber die ledigen Dirnen als Begleiterinnen mitzunehmen. Die Frauen werden nun natürlich eifersüchtig, die Männer lassen sich schmollend erweichen, und Alles endet in Lust und Heiterkeit.

Ein übermütiger, in höchster künstlerischer Freiheit sich gelassen ergehender Humor, Kraft und Laune der Charakteristik, Knappheit und Treffsicherheit des Dialogs verleihen diesem Stück eine seltene Anmut. Keine Silbe dürfte anders sein als sie ist, jeder einzelne Zug ist tief berechnet, und doch quillt aus dem Allen eine Fülle, die mit verschwenderischer Hand austeilt. Wenn Fritz Mauthner an die Lysistrata des Aristophanes erinnert, so hat er nicht blos sachlich recht, sondern er führt auch unseren Dichter in eine völlig ebenbürtige Gesellschaft. Von geradezu shakespearischer Kühnheit aber zeugt es, wenn Anzengruber in die frohe Ausgelassenheit dieser Komödie eine ergreifende tragische Episode einzuflechten wagt. Der alte Brenninger, ein weisshaariges kümmerliches Bäuerlein, hat sich den Zank mit seiner Annamirl aufs höchste zu Herzen genommen. Fünfzig Jahre hat er mit ihr zusammengelebt, in den kleinsten Lebensgewohnheiten ist er an sie geknüpft, sieben Kinder hat er mit ihr begraben, schlecht und recht sind sie immer mit einander ausgekommen, jetzt soll das alles ein Ende haben! Das kann er nicht ertragen, und so geht er hin und ertränkt sich. Und

dann das Gegenstück dazu, der Altlechner, der sich auf die Romfahrt freut, weil er seinem Hausdrachen bei der Gelegenheit entrinnen möchte! Die Meisterfigur des Dramas ist aber der Steinklopferhanns, der „Monbua“ (Mannbub), ein Bruder Lustig in Lumpen, der Klügste und Weltkundigste des ganzen Dorfes. Er wohnt in einer Holzbaracke beim Steinbruch im Gebirg, fühlt sich als ein König in seiner Armut und Freiheit, und bringt „beim Steinerschlag'n“ seine fröhliche Wissenschaft in kecke Verslein. Aus leidvoller Erfahrung hat er sich seinen Frohmut errungen. Er ist ehedem „der arm' Hansl“ gewesen, „den a Kuhdirn auf d'Welt bracht hat, und zu dem sich kein Vater hat finden woll'n“, und er hat als solcher viel auszustehen gehabt von der Hartherzigkeit der Menschen. Erst als er sich nach schwerer Krankheit hinausgeschleppt hat ins Freie und sich von der Sonne hat ins Herz scheinen lassen, ist ihm die Eingebung gekommen: „Es kann d'r nix g'schehn.“ So lebt er froh und frisch seine alten Tage.

Einen nicht minder lebensfrohen Gehalt, wenn auch stark mit Satire versetzt, hat „Der G'wissenswurm“. Besagter Wurm plagt einen reichen Bauer, der vor einem halben Jahr einen Schlaganfall erlitten hat und seitdem durch seinen frömmlerischen und erbschleicherischen Schwager an den Psalter gebracht worden ist. Er hat sich in jungen Jahren mit einer Dienstmagd vergangen, und das unbekannte Schicksal von Mutter und Kind beginnt ihn nun zu quälen. Beide finden sich wieder. Die ehemalige Dienstmagd

ist eine wohlhäbige Bäuerin geworden und Mutter von 12 Kindern; sie will von ihrem früheren Liebhaber nichts wissen. Das Kind aber kommt unversehens ins Haus hineingeschneit, als eine dralle, muntere Dirn', die den tartüffischen Schwager austreibt und ihrem Vater die frohbewegten Worte zuruft: „Also du, du hast mer's Leb'n geb'n, no vergelt dir's Gott, es g'fallt mer recht gut af der Welt." Das ist die Horlacherlies, und in ihr liegt etwas von der Siegesgewalt des einziehenden Frühlings. Die Fenster springen auf, die Sonne lacht zum Zimmer hinein, die Grillen verflattern und der böse Feind muss sich bei Seite schleichen. „Wann ma di a so anschaut, do kriegt ma erst vor'm Herrgott 'n Respekt, der a so was af d' Füss stellt, so frisch und lebig und sauber und kreuzbrav", sagt der in sie verliebte Wastl zu ihr, und trotz seiner Verliebtheit hat er recht. Wir aber bekommen den gleichen Respekt vor dem Dichter, der in diesem Falle die Geschäfte des lieben Herrgott besorgt hat. In anderer Weise sind die beiden alten Bauern Meisterstücke der Charakteristik. Beide erinnern an Molière. Ist der Eine ein Tartüff, so ist der Andere ein eingebildeter Kranker. Und trotzdem sind beide „echte Anzengrubers"! Der Bauer Grillhofer ist seinem Temperament nach durchaus der Vater der Horlacherlies. So sehr auch Gewissensbisse und Höllenangst die alte Lustigkeit in ihm gefangen halten, sie bricht mit Naturgewalt immer wieder durch, sobald eine kräftige Lockung an sie herantritt. Seinen Schwager durchschaut und ver-

achtet er im Grunde, aber er findet es ganz in der Ordnung, dass dieser seinen Vorteil wahrt, und ist geneigt zu glauben, dass ihr Beider Vorteil Hand in Hand gehe — bis die Horlacherlies kommt und diese Hirngespinnste vertreibt. Der Schwager Dusterer seinerseits ist Zeit seines Lebens ein Duckmäuser gewesen und hat des nicht den mindesten Hehl. Aus frommriechenden alten Schmökern hat er sich eine echte Jesuitenphantasie angelesen, und durch dieses Medium beschaut er die Welt. Sein drittes Wort ist „beispielmässig"; er hat sich angewöhnt, alle geistigen Dinge in sinnliche Vorstellungen zu verwandeln, und so plagt er den armen Grillhofer mit seiner unheimlichen Bildersprache. Der „Wurm" ist ihm ein lebendiges Thier, das sich an der sündigen Seele mästet, das wohl gelegentlich, etwa durch Wein, eingeschläfert werden kann, aber alsbald wieder munter wird. So hält auch der Teufel die armen Seelen an einer Kette, „wie a Bub ein' Maikäfer an ein' Bindfaden". Er selbst ist ganz von diesen Vorstellungen beherrscht, und darin liegt seine poetische Rechtfertigung.

Angesichts der eben besprochenen beiden Possenstücke erscheint es unbegreiflich, wie man Anzengruber einen Pessimisten hat nennen können. Mit mehr Recht, sollte man meinen, dürfte er für einen Optimisten gelten. Aber er ist weder das Eine noch das Andere, sondern schlichtweg ein warmblütiger Mensch, der zu weinen und zu lachen weiss, je nachdem es ihm gerade um's Herz bestellt ist. Man lasse

also die Schulbegriffe zu Hause, nehme unseren Dichter wie er ist, und entsetze sich nicht darüber, dass er neben Hellem auch Düsteres, neben sorglos Fröhlichem auch tief Trauriges hat schreiben können.

Das nächste Stück Anzengruber's nach dem „Pfarrer von Kirchfeld" war „Der Meineidbauer". Auch hier handelt es sich um das Schicksal eines unehelich geborenen Mädchens, über dessen Abkunft indes nicht der geringste Zweifel besteht. Ein desto grösserer aber, ob ihm sein Erbgut nicht widerrechtlich vorenthalten wird. Vroni ist die Tochter des reichen Kreuzweghofbauers und einer Magd. Nach dem plötzlichen Tode des Vaters wird sie von dessen Bruder lieblos ausgetrieben. Vroni kehrt in die Hütte ihrer Grossmutter zurück und trifft dort mit ihrem Bruder Jacob zusammen, der, nach einem üblen Leben an Leib und Seele gebrochen, in ihren Armen stirbt. Die Schuld an diesem Schicksal wird dem Oheim beigemessen, um so mehr als Jacob in den Besitz eines Briefes gelangt ist, durch den das Vorhandensein eines Testaments zu Gunsten der Kinder — und zwar durch den Oheim selber, wiewohl er es vor Gericht eidlich geleugnet hat — ausdrücklich bezeugt wird. Der Konflikt bricht aus, indem der eigene Sohn des Meineidbauern auf Seiten Vronis tritt. Der Vater wähnt den Sohn im Besitze jenes Briefes, verfolgt ihn in der Nacht und schiesst auf ihn in einer dunklen Schlucht. Indes der Sohn kommt mit dem Leben davon und verhilft der betrogenen Vroni zu ihrem Recht, während der Vater in Folge der erlittenen seelischen und

körperlichen Aufregungen und Qualen durch einen plötzlichen Schlaganfall dahingerafft wird.

Der Gang der Begebenheiten ist also ein ziemlich verwickelter und reich an starken Auftritten. Die Charaktere platzen gewaltig aufeinander, wobei besonders Vroni eine staunenswerte Thatkraft und Willensstärke entwickelt. Der Meineidbauer handelt dagegen weniger aus freien Entschlüssen, als unter dem Druck der Umstände. Er ist im Grund eine weiche und abergläubische Natur, hat sich fast einzig für seine Kinder mit Schuld beladen, und geglaubt, diese durch Beten und fromme Stiftungen vor dem lieben Gott wieder tilgen zu können. Jetzt steht plötzlich seine Vergangenheit wider ihn auf und treibt ihn in einen verzweifelten Kampf. Höchst charakteristisch ist die ihm zuerteilte Sterbeszene. Die Romantik, die an verschiedenen Stellen ins Stück eingreift und selbst auf melodramatische Effekte bewusst hinarbeitet, kommt in dieser Szene am energischsten zur Geltung. Die Baumahm sitzt mit ihren beiden Nichten um Mitternacht noch wach in ihrer Hütte, und bei dem Unwetter, das draussen herrscht, erzählt sie „grusliche Geschichten". Da wankt erschöpft der Meineidbauer hinein, der soeben von dem Zusammentreffen mit seinem Sohne kommt, und kauert sich auf die Ofenbank. Allmählich beginnt er aufzuhorchen und vernimmt mit wenig Abweichungen seine eigene Geschichte. Als in der Erzählung der Baumahm der sündige Bauer zum Schluss vom Teufel geholt wird, bricht in seinem abergläubischen und furchtsamen

Herzen eine wilde Erregung aus, die sich bis zu krankhaften Visionen und Halluzinationen steigert. Er glaubt den Teufel vor sich zu sehen, macht vergebliche Anstrengungen sich zu bekreuzen und bricht schliesslich mit einem Aufschrei tot zusammen. Grosse dichterische Konzeption und bühnensichere Kunst vereinigen sich hier zur Hervorbringung einer gewaltigen Wirkung. Wenn aber Anzengruber im weiteren Verlauf seiner Entwickelung derartigen Wirkungen, die er leicht hätte wiederholen können, aus dem Wege gegangen ist, so ist dies ein Zeichen seiner hohen künstlerischen Selbstzucht.

Ärmer an Effekten, aber tiefer und reicher an innerlichen Gegensätzen ist das vier Jahre später (1875) geschriebene Trauerspiel „Hand und Herz". Ein Geist der Bitterkeit geht durch das Stück. Eine reiche schweizerische Müllerstochter hat in jungen Jahren einen Tanzbodenkönig geheiratet, der, nachdem er ihr Gut verprasst hatte, eines Tages ausgerückt ist. Auch sie verlässt ihr Heimatsdorf, verdingt sich als Magd bei einem wohlhabenden Bauer, gewinnt dessen Neigung, und reicht ihm ihre Hand; aber über ihre erste, niemals gesetzlich gelöste Ehe hat sie Stillschweigen beobachtet. Vier Jahre hat sie in glücklichster Ehe mit ihrem zweiten Gatten gelebt, da trifft sie, zu Beginn des Stückes, mit dem Ersten zusammen, der unterdessen im Zuchthaus gesessen hat und ein vollendeter Lump geworden ist. Langsam enthüllt sich das Vergangene und vollzieht sich die Katastrophe. Die Frau kommt um, der zweite Gatte

tödtet den ersten und überliefert sich selbst den Gerichten. Der blosse Stoff, nackt berichtet, muss abstossend wirken; aber er wächst zu einer ungeahnten Bedeutung an durch die Behandlung, die Anzengruber ihm hat zu Teil werden lassen. In der Mitte des Stücks legt die Frau eine Beichte ab. Sie erzählt darin, wie es kam, dass sie zur Bigamistin wurde. Ihre Schuld ist ebenso unzweifelhaft wie menschlich. Gerade die besten menschlichen Empfindungen haben sie in die Schuld hineingetrieben, reine Liebe und echte Leidenschaft. Das Geständnis war ihr auf den Lippen; der Geliebte hat es ihr hinweggeküsst — und ihre Thränen nahm er für Zeichen schamhafter Verwirrung. Sollte sie diesen guten Glauben in ihm zerstören? Sie schildert den Abend nach der Verlobung:

„Als ich auf meine Kammer ging, da riss ich hastig das Fenster auf, beklommen war mir um das Herz — ich dachte: Görg sei wohl tot — nur Gott, den Menschen nicht, sei ich Rechenschaft schuldig, und Gott sei gnädig, seine Hand hätte mich ja dem Weller zugeführt — ach die Leidenschaft fragt nicht nach Gott noch Menschen — ich hoffte — ich weiss selbst nicht was — zu sterben vielleicht, nur nicht von ihm zu lassen! Über den Kerzenflammen verbrannte ich meinen Trauschein — die Asche sank — leise pochte es an der Thür: Gute Nacht, meine Käthe — von aussen strich die würzige Abendluft herein — der Mond, er lag so still über der Erde — Alles schwieg — in dieses grosse Schweigen legte ich wie in Gotteshand all' meine Vergangenheit zurück — ein neues Leben — eine neue Seele — Gute Nacht mein Paul! . . ."

Als ein Schreckbild der Vergangenheit und als ein Drohbild der Zukunft steht ihr erster Gatte,

Görg Friedner, jetzt wieder vor ihr. Er liebt sie nicht; ihn treibt nur der Kitzel, sie aufs neue zu besitzen, sie dem Andern zu rauben. Er hat das Recht und die Macht; warum soll er nicht beides gebrauchen? Mit unbarmherziger Logik beweist er dem Gatten die Schuld der Frau und entwickelt dabei die ganze Überlegenheit des Mannes, der, weil er selbst vor keiner Schandthat zurückbebt, die moralischen Dinge in desto schärferer Beleuchtung sieht. Das ist das Fürchterliche an seinen Reden, dass er mit jedem Worte recht hat, und so darf er es sich denn auch herausnehmen, sich den anständigen Menschen gegenüber zu blähen und zu sagen: „Ach, Schwager, wir sind doch allzusammen Ein Gesindel, sonst fänden wir uns nicht unter einander auf der Welt ab.“ Dann setzt er den Krug an und trinkt dem ganz gebrochenen Weller zu: „Haha! den Rest auf das gute Abfinden!“ Eine grandiose psychologische Wahrheit und eine wilde Poesie entfalten sich in dieser und ähnlichen Szenen. Die drei Personen, um deren Schicksal das Stück sich dreht, sehen wir in immer schärfer entwickelten Beziehungen zu einander, in denen ihre Charaktere bis zu durchsichtigster Deutlichkeit sich enthüllen. Trotzdem empfängt das Stück seinen satten Lebenston erst durch die von hohem künstlerischen Zweckgefühl ersonnenen und überaus wirksam gestalteten Nebenpersonen. Sie vermitteln gleichsam den Zusammenhang mit der übrigen Welt und dämpfen die Stimmung leise ab. Humor und Derbheit, Narrensinn und Schwärmerei gelangen am

passenden Orte zum Ausdruck, scheinbar unabsichtlich, jedenfalls völlig ungezwungen, und doch dem Geiste des Ganzen organisch dienend.

In den Anzengruber'schen Bauerndramen ist, der starken Vordergrundhandlung unbeschadet, doch stets das ganze Dorf Mitspieler. Es ergiebt sich hierdurch ein grossartiger Hintergrund, der die gewaltige Begebenheit aus ihrer Vereinzelung herausnimmt und zu historisch-typischer Bedeutung erhebt. Im Anzengruber'schen Bauerndrama vereinigen sich Volksdrama und Geschichtsdrama; und zwar ist es die soziale Geschichte unserer eigenen Zeit, die hier zum Ausdruck kommt, nicht in tendenziös gefärbter Parteiauffassung, sondern mittels eines unmittelbaren, fast möchte man sagen: unwillkürlichen Durchbruchs. Erst kommende Zeiten werden die Grösse dieser Leistung ganz ermessen können. Für unser städtisch verbildetes Publikum aber besteht die Wohlthat darin, dass es der Natur näher gerückt wird. Freilich wird noch die Urteilslosigkeit zu besiegen sein, welche im „Herrgottsschnitzer" oder in der „Geyer-Wally" Anzengruber ebenbürtige Schöpfungen sieht, oder gar die kokette Weichlichkeit dieser Stücke seiner herben Grösse vorzieht.

Typische Erscheinungen der Anzengruber'schen Bauerndramen sind ferner die Gegensätze zwischen Reichen und Armen, beziehungsweise Herren und Knechten, und zwischen Alten und Jungen. Ein Konflikt entsteht, wenn sich die Liebe in diese Gegensätze hineindrängt. Erhebt, wie in dem köstlichen Lustspiel

„Doppelselbstmord“, ein armes Mädchen seine Augen zu einem reichen Burschen, oder will, wie in dem spannungsreichen Schauspiel „Der ledige Hof“, eine wohlhabende Bäuerin einen Knecht durch ihre Hand beglücken, oder wie in „'s Jungferngift“ ein reiches Bauernmädchen einer standesgemässen Partie sich widersetzen, flugs kommt das ganze Dorf auf die Beine und agitiert dafür oder dawider. Die Alten bilden eine geschlossene Phalanx, gegen die die Jungen anstürmen, oder auch Alte und Junge geraten unter sich selber in Zwist, bald aus Standesdünkel, bald aus Eifersucht und Neid. Alsdann gelingt es wohl einmal einem Liebespaar, den Parteien sich zu entziehen — und ein Bankert kommt in die Welt. Er wächst heran und bildet den Samen zu neuen Konflikten. Wir lernten solche im „Meineidbauer“ und im „G'wissenswurm“ bereits kennen, sie finden sich auch im Roman „Der Schandfleck“ und in dem Drama „Stahl und Stein“. Beidemal ergiebt sich ein Gegensatz zwischen leiblichem Vater und Kind. Im „Schandfleck“ ist es ein Mädchen, gesund an Sinn und Gemüt, das ihrem gewissenlosen Erzeuger stolz den Rücken kehrt und sich ihrem wackeren Pflegevater mit wachsender Liebe und Dankbarkeit zuwendet. „Das Leben allein ist das Wenigste, das ihr Einem geben, und das Geringste, das man euch schulden kann“, sagt sie zu dem Einen, und zu dem Andern, der von den eigenen Kindern schnöde verlassen wird, spricht sie die Worte: „Du hast kein anderes Kind als mich. Bin ich gleich nit als das geboren, ich bin es geworden.“ Im Drama

dagegen stehen Vater und Sohn unbekannter Weise gegeneinander. Der Vater ist ein autokratisch angelegter Dorfschulze und der Sohn ein unglücklicher Lump, der hoch oben im Gebirge wohnt, „der Einsam'" genannt. Wie Stahl und Stein geraten sie aneinander, und der Machthaber will den Schwachen vertreiben. Dieser setzt sich zur Wehr und kommt ums Leben, und jetzt erst enthüllt sich das furchtbare Geheimnis. Ein Geheimnis zeitigt auch im letzten Drama unseres Dichters, „Der Fleck auf der Ehr", den Konflikt, der jedoch nach bedrohlichen Anläufen zum Guten gewendet wird. Wie sich weibliche Schönheit über alle sozialen Gegensätze hinweg zu schwingen vermag, schildert mit grosser Kraft der Roman „Der Sternsteinhof". Eine Versöhnung der Gegensätze findet allerdings nicht statt; vielmehr verbindet sich mit der Schönheit des Mädchens eine Rücksichtslosigkeit, die die Gegensätze einfach zertrümmert.

Fast regelmässig findet sich auch in den Anzengruber'schen Dichtungen eine ausserhalb dieser typischen Gegensätze stehende Persönlichkeit, und diese zieht dann mit Recht das Hauptaugenmerk auf sich. Sie ist stets eine stark nach innen gekehrte, bald grollende bald heiter überlegene Natur, am besten repräsentiert durch den „Wurzelsepp" und den „Steinklopferhanns". Die Skala dieser Figuren — der Ausgestossenen! — ist eine ungemein reiche; sie geht über den spasshaften Spitzbuben Hubmayer („Fleck auf der Ehr") und den verbissenen Weltflüchtling „Einsam" bis zu dem in anarchistischer Weltauffassung ver-

härteten Bösewicht Görg Friedner. Diese Ausnahmemenschen tragen am meisten dazu bei, dem Anzengruber'schen Drama den Alltagsanstrich zu nehmen. Sie lenken den Blick auf das Abgelegene und Abgründige der Menschennatur und zeigen, wie auch aus diesem verborgenen Dunkel noch ein Lichtglanz heraufschimmert. Selbst der Görg Friedner hat sein Goldkörnchen. Er ist nicht als Schuft auf die Welt gekommen, sondern er ist es durch betrübsame Jugenderfahrungen geworden.

Um all diese verschiedenartigen Elemente zu einander zu führen, bedient sich Anzengruber mit Vorliebe einer Wirtshausszene, und zwar pflegt er sein Drama damit zu eröffnen. Da sitzt dann Alles beieinander, wenn auch an getrennten Tischen, hier die Buben, dort die Männer. Auch die Dirnen haben gelegentlich Zutritt. Der Gang ist gewöhnlich der, dass man sich langsam an einander zu reiben beginnt, und in freien „G'stanzln" macht sich der spöttische Witz allmählich Luft. So entwickeln sich allmählich die Gegensätze, und aus den allgemeinen Reibereien löst sich der besondere Konflikt los. Anzengruber hat auf solche Volksszenen grossen Fleiss verwendet und einen schier unerschöpflichen Reichtum an derbem Bauernwitz in Vers und Prosa darin verausgabt. Die Form war anfangs knapper als später; in „Stahl und Stein" und im „Fleck auf der Ehr" entfaltet sich das Wirtshausleben mit fast epischer Gemächlichkeit und hält so das „ins Rollen kommen" der Handlung auf. Doch weiss die seltene Bühnenkenntnis des Dichters den

dramatischen Fehler minder fühlbar zu machen. Für eine Handvoll Leben nimmt man ein Hinausschieben des Konflikts gern in Kauf. Das Bildmässige tritt an die Stelle des dramatischen Vorwärtsstrebens. Der Hintergrund wächst in dem Masse, als der Vordergrund sich verringert. Die Seele des Einzelnen geht auf in der Seele des Volkes.

III.

Die Bauerndramen und Bauerngeschichten bilden den wichtigsten Teil von Anzengrubers Schöpfungen, aber sie umschreiben keineswegs deren ganzen Umkreis. Daneben beanspruchen auch die von ihm geschaffenen Wiener Dramen unsere volle Aufmerksamkeit. Es ist merkwürdig, dass er seinen städtischen Heimatsboden erst nach einigem unsicherem Auftreten fest unter die Füsse bekam. Sein erstes Gesellschaftsdrama, „Elfriede", entbehrt sogar völlig des lokalen Charakters. Es verdankt sein Entstehen dem äusserlichen Umstande, dass das Burgtheater auch einmal gerne ein Stück des erfolgreichen Dramatikers aufzuführen haben wollte. In der „Tochter des Wucherers" und im „Faustschlag" beginnt er dann gleichsam das Terrain zu rekognoszieren, aber erst im „Vierten Gebot" schuf er Das, was Anton Bettelheim die „Tragödie des Wienertums" nennen konnte. In seinem Weihnachtsdrama „Heimg'funden", das zwei Jahre vor des Dichters Tode entstand, hat er dann für diese Tragödie den versöhnenden Akkord gefunden.

„Elfriede" ist eigentümlich als eine „Nora" mit

versöhnlichem Ausgang, die etwa zehn Jahre vor dem Ibsen'schen Drama entstanden ist. Das Drama tritt mit Nachdruck für die Rechte der Frau ein, aber es giebt auch eine Erklärung dafür, warum sie bisheran so wenig anerkannt worden sind. Nicht allein „Männerhochmut", auch „Frauenlaune" hat ein innigeres Zusammengehen der Geschlechter vielfach gehemmt. So lange der Mann das Gefühl hat, dass er beim Weibe für seine edelsten Interessen entweder gar kein oder nur ein flaches Verständnis findet, kann er ihm unmöglich Gleichberechtigung zugestehen. Doch von diesem landläufigen Typus unterscheidet sich scharf die Titelheldin des Dramas. „Ich fand dich stolz, sinnig, treu, ein ganzes Wesen," muss zum Schluss, moralisch überwunden, ihr Gatte bekennen. „Das erste mal trat mir ein Weib entgegen wie es dem Manne verheissen ward: die Gehilfin!" Dagegen nannte er sie vorher „ein grosses Kind": „die Frauen sind nicht mehr, das macht sie eben so reizend, das müssen sie sein". Gegen diese Auffassung gerade hatte sich Elfriede empört: „Bis zu gewissen Jahren verwehrt ihr uns den Einblick in die Welt, in der ihr als Herren schaltet . . . ihr wollt uns unerfahren und fromm . . . ihr braucht grosse Kinder, die euch die kleinen erziehen." „Uns haben sieben Jahre nicht näher gebracht." „Dir bin ich eine Fremde gewesen und geblieben." „Ich habe es ertragen, mich als dein Spielzeug zu betrachten, das du in einen Winkel deines Hauses gestellt." „Ihr könnt uns zertreten, aber hinweg über uns könnt ihr nicht." Die Verwandtschaft

mit „Nora“ springt in die Augen. Doch ist Ibsen der weitaus Radikalere und wohl darum Erfolgreichere. Elfriede sagt: „Gieb mich frei!“ — dagegen Nora: „Ich mache mich frei!“ Das sozial Anfechtbare ist meist das dramatisch Vollgültigere.

Entschiedener und revolutionärer ist „Das vierte Gebot“. Es schildert den Kampf der Kinder gegen gewissenlose Eltern und den allgemeinen Fortschritt der sittlichen Versumpfung. An drei Familien wird das Thema des vierten Gebotes erörtert. In zweien richten die Eltern ihre Kinder aus Unverstand zu Grunde, in der dritten gelingt es armen Leuten durch entsagungsvolle Arbeit, aus ihrem Sohne einen geistlichen Herrn zu machen. Hedwig, die Tochter des Hausbesitzers Hutterer, wird von ihren Eltern gezwungen, ihrer Liebe zu einem armen Klavierlehrer zu entsagen und den gimpelhaften Lebemann August Stolzenthaler zu heiraten. Die Ehe ist freudlos, das Kind daraus krank und einem kläglichen Absterben verfallen; aus Zwist und Eifersucht erwächst die Scheidung der Ehegatten, und die arme junge Mutter wird ihrem Kindchen bald nachsterben. Noch schlimmer geht es in der Familie des Drechslermeisters Schalanter zu: der Mann ein Säufer, die Mutter sittenlos, Sohn und Tochter nicht ohne gute Instinkte, aber in die allgemeine Verderbnis mit hineingerissen. Die Tochter wird zur Dirne, der Sohn zum Mörder. Die drei verschiedenen Fäden, die von den drei gegeneinanderstehenden Familien auslaufen, hat Anzengruber geschickt zu verknüpfen gewusst, indes weniger dazu

benutzt, eine verwickelte Handlung zu komponieren, als um ethische Gegensätze zum Ausklingen zu bringen. Das eigentlich Pragmatische ist sogar etwas locker behandelt; der Stoff erweist sich für ein Drama zu weitschichtig und scheint die breiter ausladende Darstellung des Romans zu fordern. Dagegen ist aller Nachdruck auf das Ideelle gelegt, und hierdurch wird der brutale Stoff gleichsam über sich selbst hinausgehoben. Auf der vollen Höhe seiner Dichterkraft steht Anzengruber in der Zeichnung der Schalanterleute. Da ist im Grunde nirgends Schlechtigkeit, nur Leichtsinn und Aufgeblähtheit. Freilich, die beiden Alten sind mit der Zeit in sittliche Stumpfheit verfallen; sie sehen, dass die Wirtschaft verfällt, aber statt zu arbeiten, überhäufen sie sich gegenseitig mit Vorwürfen, denken immer aufs neue ans Geldausgeben und leben schliesslich vom „guten Verdienst" des „Madel". Im schärfsten Gegensatz dazu steht die Grossmutter Herwig, ein in Gottesfurcht grau gewordenes Mütterchen, das vergeblich seinen geringen Einfluss auf die Enkelkinder dazu verwendet, dem Unheil Einhalt zu thun. Sie ist die Meisterfigur des Dramas und ganz aus dem künstlerischen Stimmungsbedürfnis heraus komponiert. Die Annahme liegt nahe, dass Anzengruber durch diese Gestalt seiner eigenen, kürzlich verstorbenen Mutter, die eine geborene Herbig war, ein Denkmal habe setzen wollen. Es wäre in der That das schönste Denkmal, welches rührende Sohnesliebe, im Bewusstsein schöpferischer Kraft, der treuen Mutter hätte stiften können. Die alte Herwig hat

blos zwei Szenen, aber sie sind die besten des Dramas. Sie sieht das sittliche Unheil und den traurigen Verfall. Aber sie giebt sich nicht etwa an ein ödes Moralisieren sondern beleuchtet die Verhältnisse vom praktischen Standpunkte. Sie sagt nicht: seid tugendhaft! sondern: „seid's g'scheidt!“ In der Schlussszene des Dramas kommt sie zu ihrem Enkel in den Kerker, kurz bevor er zum Tode geführt werden soll. Den Besuch der Eltern hat er abgelehnt: „Sie haben mir nichts zu verzeihen, und ich ihnen nichts abzubitten“. Aber die alte Grossmutter noch einmal wieder zu sehen, trägt er ein herzinniges Verlangen. Und sie legt ihm im letzten Augenblick die Hände segnend auf's Haupt. In Martin Schalanter ist jetzt Alles, was Gutes in ihm war, wieder aufgebrochen. Den Kopf gesenkt, will er seinen letzten Gang thun; den letzten Blick in dieser Welt hat er in die treuen Augen der Alten gethan. So nimmt er mit, was ihm Kraft und Stärke giebt. Eine solche Szene zu ersinnen, war nur ein tiefes deutsches Gemüth fähig, und nur dieses konnte das Bedürfnis nach einer solchen Szene empfinden. Rein thatsächlich bringt sie ja nicht den geringsten Fortschritt in die Handlung; denn Jeder kann es sich denken, dass wenn der junge Schalanter zum Tode verurteilt ist, er wohl auch hingerichtet werden wird. Aber diesen Mörder in seinem letzten Momente noch einmal zu zeigen, den ganzen Menschen in ihm blosszulegen und hierdurch eine milde, versöhnliche Stimmung zu wecken, das war es, was den deutschen Dichter zu reizen vermochte. Auch die Schwester

Pepi ist nicht schlechtweg „realistisch“ behandelt. Auch sie trägt — wenn ich den Ausdruck wiederholen darf — ihr Goldkörnchen in sich. In das Lasterleben hat sie sich widerwillig hineinstossen lassen, sie lässt es gleichsam über sich ergehen, aus Dumpfheit und — Pflichtgefühl. Sie ist ja die einzige Stütze ihrer Eltern! Aber so tief ist sie nie gesunken, dass nicht ein Gefühl ihres Zustandes in ihr lebendig bliebe. „Ich denk' gar nimmer an's Heirathen“, sagt sie einmal zu einem ehemaligen Liebhaber. „Für ein' Braven wär' ich a Unglück, und ein' Schlechten möcht' ich selber nit.“ In einer Schlussszene wird dann die Pepi mit der geschiedenen Frau von Stolzenthaler zusammengeführt, die sterbensmatt auf einer Gartenbank sitzt. Da erkennen diese beiden so verschiedenartig angelegten, aus entgegengesetzten Gesellschaftsklassen hervorgegangenen Frauen die Gleichartigkeit ihres Schicksals, und Frau von Stolzenthaler spricht es aus: „Ob an Einen oder an Mehrere, wir sind ja doch zwei Verkaufte!“ Somit ist das Drama ein ernstes Mahnwort an die Eltern, ihren Kindern kein Glück aufzwingen zu wollen, das später nur ihr grösstes Unglück wird. Der junge Schalanter spricht diese Idee zu jenem priesterlichen Sohne armer Eltern, seinem Jugendfreunde, scharf und deutlich aus: „Wenn Du in der Schul' den Kindern lernst: „Ehret Vater und Mutter“, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, dass 's danach sein sollen.“

Gewissermassen das Gegenstück zum „Vierten Gebot“ ist „Heimg'funden“. Es schildert einen Sohn,

der, aus armer Familie hervorgegangen, das erreicht, was man „eine gute Karriere machen“ nennt, in Reichtum und Weltleben aber kein Glück findet und schliesslich bankrott und elend in die Hütte seiner Mutter zurückkehrt. Auch hier lauter ethische Momente, die durch wohlangebrachte Kontraste, z. B. zu einem arm gebliebenen in seiner Beschränktheit glücklichen jüngeren Bruder, belebt werden. Anzengruber'scher Geist spricht uns überall an, aber das Ganze ist etwas zu breit ausgesponnen und in seinen Teilen ungleichwertig. Die Volkskreise sind, wie immer, vorzüglich gezeichnet. Aber die hochdeutsche Gruppe ist entschieden weniger gelungen. „In Gesellschaft hab' ich gar keine menschliche Bildung“, sagt der jüngere Sohn. Auch Anzengruber durfte, wenn er seine reiche Herzensbildung zeigen wollte, nicht in Gesellschaft gehen. Wie im Bauerndrama, so ist er auch im Wiener Drama überall ein echtes Kind des Volkes.

IV.

Noch ein Abschiedsblick auf den Dichter und Menschen, wie er als ganze Persönlichkeit vor uns steht!

Chiavacci, der Freund, dem wir schon früher haben folgen können, hat uns eine lebendige Schilderung Anzengruber's entworfen, wie er im Kreise seiner Kneipgesellschaft, in der „Birne“ zu Mariahilf (auch „Anzengrube“ genannt), sich zu geben pflegte. Er war alle Freitage pünktlich zur Stelle, vergnügt und fröhlich, völlig ungezwungen, aber öfters lange schweig-

sam. Er war ein besserer Zuhörer als Erzähler. Durch seine grossen Brillengläser guckte er den jeweiligen Sprecher durchdringend an, dann blickte er wieder vor sich hin, strich murmelnd seinen roten Bart oder kicherte leise. Was er sprach, war meist kurz und schneidig und geeignet, lange Disputationen mit einem Schlage zu beendigen. Für Schnurren und Kalauer war er sehr empfänglich; er lachte laut aus vollem Halse und war schnell mit seiner Phantasie bei der Hand, die empfangenen Anregungen in burlesker Weise auszumünzen. Gegen Fremde konnte er ebenso zugeknöpft wie rasch vertraulich sein, je nachdem sie seiner Eigenart entgegenkamen und zusagten. Er war zutraulich und verschlossen, wie ein Kind. „Er konnte sich mit Stacheln bewehren, wie kein zweiter; aber diese Stacheln kehrte er nur heraus, um sein weiches Gemüt vor der rohen Berührung der selbstgefälligen, aufdringlichen Alltagswelt zu schützen."

In diesem Menschen sehen wir den ganzen Dichter lebendig: die eigentümliche Mischung von tiefem Ernst und ausgelassener Lustigkeit, die strenge Beobachtung und das leichte Schaffen, die vornehme Sprödigkeit und die rasch erwärmte Menschlichkeit, den festen Geist und das bewegliche Herz. In einer einheitlichen Persönlichkeit wirkt eine glückliche Doppelnatur. „Er hat Schwänke und Erbauung, alles in einem Sack", heisst es in „Hand und Herz" von einem erfolgreichen Wanderprediger. Auch Anzengruber, obwohl ein sesshafter Mann, war seiner geistigen Natur nach ein solcher Wanderprediger. Seine Physiognomie weist

manche Züge der mittelalterlichen Vagantendichter auf, und wenn daher Anzengruber, wie alle grossen Männer, in seiner eignen Zeit ziemlich vereinsamt dasteht, in die Geschichte des deutschen Geisteslebens fügt er sich organisch ein.

Ein Hauch von Gesundheit geht von ihm aus, doppelt schätzenswert in unserer dem Krankhaften so zugeneigten Zeit. Er war eine trotzige Germanennatur, die sich nicht leicht unterkriegen liess. Mutvoll schaute er den Dingen ins Gesicht und beobachtete auch das Unliebsame scharf und eindringlich. Aber was er auch sah und in sich aufnahm, er schmolz es erst im eigenen Innern um, bevor er es wieder von sich gab. Er hatte den Mut der Subjektivität, wie ihn der echte Künstler haben muss. Er lieh Allem, was er schuf, seine persönliche Farbe und blies all' seinen Gestalten den eigenen kräftigen Lebensodem ein. Rotwangig und helläugig, hochschulterig und blond, stehen seine Figuren vor uns da, Männer wie Weiber, ein stolzes Geschlecht. Mit offenem Handschlag bewillkommnet man sich, und im offenen Kampf tritt man sich entgegen. Da ist kein Geheimhalten, keine Duckmäuserei, oder wo sie ist, da wird sie entlarvt und unter Lachen von dannen gejagt. Hass und Liebe brechen unmittelbar aus dem Herzen heraus, sie suchen nicht nach zierlichen Worten, sondern treten derb und urwüchsig auf. „Freibrüstig", „freimäulig", auch „hartmäulig" ist das Volk, wie Anzengruber es schildert. Jeder Einzelne hält etwas auf sich, lieber erscheint er zu schroff als zu weich; er ist aufrichtig

im Innern und aufrecht nach Aussen. Auch im Ausgestossenen und Erniedrigten lebt dieses Stolzgefühl. „Zu sein wie ich bin und wie ich mag, wann ich Neamd' nix in Weg leg', dös is mein Recht, und dadrum wehr' ich mich gegen Jeden, den D' auf mich hetz'st", sagt der „Einsam" zu seinem unbekannten Vater. Wie auch leidenschaftliche Begehrlichkeit sich mit grossem persönlichem Stolz zu verbinden weiss, zeigt insbesondere die Heldin des Romans „Der Sternsteinhof". Die bildschöne und blutarme Leni hat es sich in den Kopf gesetzt, Sternsteinhofbäuerin zu werden. Sie ist ehrsüchtig, selbstisch, gierig und mitleidlos in der Erreichung dieses Zieles, aber niemals sich wegwerfend, kriechend und kleinlich. Sie wirft sich dem reichen Bauernsohn nicht an den Hals, sondern lässt sich Schritt für Schritt erobern, und als sie sich von ihm beleidigt fühlt, speit sie ihm ins Gesicht und heiratet einen Andern. Trotzdem erreicht sie ihr Ziel, selbst widerwärtige Umstände müssen ihr dienen; mit Stolz zwingt sie das Glück. Ihrer Immoralität ist eine ehrfurchtgebietende Grösse beigemischt. Sie ist ein Shakespeare'scher Held im Bauernrock.

Mit Shakespeare vereinigt Anzengruber vor allem die mühelos aus dem Born einer Kernnatur quellende Fülle der Gestalten und Vorgänge. In seinem Nachlass hat sich ein so reiches Material von Skizzen und Entwürfen vorgefunden, dass zwölf Durchschnittsdichter ihr Leben lang daran zu thun kriegen könnten. Blosse Titel, wie „Sumpf" zu einem Gesellschaftsroman oder „Tartüffs selige Erben" zu einer satirischen Komödie,

erwecken bereits weite Vorstellungsreihen. Man mag sich ausdenken, mit wie fester Faust gerade Anzengruber derartige vielverheissende Vorwürfe angepackt haben würde. Wusste er doch wie kaum ein Zweiter die ewigen Stoffe der Dichtung im modernen Leben wiederzufinden, und so wenig er daher dem Alten den Abschied zu geben gedachte, so willig erschloss er sich dem Neuen. Paul Schlenther erzählte einmal von einem Gesellschaftsabend, an dem Anzengruber aus tiefem Schweigen heraus nur zweimal sich zur Sache äusserte: das eine mal bekannte er sich als einen begeisterten Verehrer Schiller's, das andere mal als einen Bewunderer Ibsen's.

Elemente beider Dichter lassen sich in Anzengruber's Werken aufweisen. Steht Schiller hinter ihm, so steht Ibsen neben ihm. Mit Ibsen hat er sich gleichsam auf demselben Wege gefunden, und er hat es nicht verschmäht, noch spät von ihm zu lernen. Beide Dichter kämpfen für die Unabhängigkeit des Individuums, beide sind Dramatiker vom Wirbel bis zur Zeh'. Ibsen ist schroffer und geistiger, Anzengruber versöhnlicher und sinnlicher. Ibsen ist kosmopolitisch, Anzengruber volkstümlich. Mag daher Ibsen die historisch merkwürdigere Persönlichkeit sein, so ist doch Anzengruber die dichterisch erfreulichere Erscheinung. Ibsen sucht nach einem Zukunftslande, wo er Fuss fassen könnte, Anzengruber steht fest auf dem Boden der Heimat. Können wir dem Einen unsere Bewunderung nicht versagen, so bringen wir dem Anderen willig unsere Liebe zu. Aber keiner von

Beiden steht dem Andern im Licht. Mag die Doktrin eng sein, das Gebiet der Kunst ist weit.

Anzengruber's unvergleichlichste Gabe war, überall das, was hier „das Goldkörnchen" genannt wurde, zu finden. Wo Andere nur dürren Boden zu sehen vermochten, da entdeckte er ein jungfräuliches Ackerfeld. Aus scheinbar verhärteten Naturen den menschlichen Klang herauszuhorchen, war ihm im höchsten Masse gegeben. Daher sind Gestalten, wie der Wurzelsepp, der Einsam, der Meineidbauer, der Friedner-Görg seine eigentümlichsten Schöpfungen; die allereigentümlichste aber ist vielleicht der Steinklopferhanns, wo er in einem Armen und Gedrückten die hellste, freudigste Seele offenbart hat. Eine solche Figur schliesst ein ganzes Versöhnungsevangelium für unsere an sozialem Zwiespalt so reiche Zeit in sich ein. Die tiefen Blicke, welche der Dichter ins Herz des Volkes thut, haben somit einen mehr als poetischen Wert; sie weisen auch die Kräfte auf, aus denen das Volk sich selbst von innen heraus zu heilen vermag. Sie wecken auf's neue den Glauben an das Vorhandensein einer deutschen Volksseele, und sie nähren in uns die Zuversicht, dass diese Volksseele sich zu helfen weiss. Sie ist nicht unempfänglich für gütige Zusprache, und ihr Mistrauen ist nicht unüberwindlich. Das Volk will sich verstanden wissen, und wo es sich verstanden weiss, da wird es vor seinem Retter in die Kniee sinken und, wie der Wurzelsepp zum Kirchfelder Pfarrer, dankbar ausrufen: „Du red'st Ein' in die Seel' hinein, als ob D' wüsst, was Einer sich z'tiefst d'rein denkt".

Liliencron

I.

Die Feder am Sturmhut in Spiel und Gefahren,
Halli.
Nie lernt' ich im Leben fasten, noch sparen,
Hallo.
Der Dirne lass' ich die Wege nicht frei,
Wo Männer sich raufen, da bin ich dabei,
Und wo sie saufen, da sauf ich für drei.
Halli und Hallo.

So, als keck-frischen „Bruder Liederlich", denkt man sich Liliencron, wenn man erst kurz seine Poetenbekanntschaft gemacht hat. Man findet ihn „süperb" und „furchtbar amüsant", wie er bald hier bald da auftaucht, überall reiche Blumengarben raffend, und wie ein enthusiastischer Husar, mit Sporen und Kandare, in hurtigem Anprall die Hürden des Lebens nehmend. Man sieht ihn jauchzen, säbelschwingen, sieht ihn küssen, rasch und verwegen, wahllos manch roten Mund, und dann sieht man ihn plötzlich faullenzend sich räkeln in duftschwerer Haide, zu den Wolken emporgucken, in Träume versponnen, in Phantastereien. Ein alter Soldat, ein Junker, ein Lebemann: ja, so denkt man ihn sich, so wähnt man ihn zu kennen. Nun ja freilich, und dann natürlich auch — ein Dichter! ein naiver, formloser zwar nur, ein

Improvisationskünstler und Impressionist! Haut seine Sachen so hin, gleichwie man im Gewühl der Schlacht seinen Feind in die Pfanne haut! Doch nur ja sich nicht allzuviel dabei denken: ojeh, das könnte schädlich sein! Nur ja von den Problemen des Lebens sich die Brust nicht zuschnüren lassen! Ewige Fragen! Pah! Ist das Leben nicht immer noch schön? Scheint die Sonne nicht? Und leuchten dort nicht zwei goldene Mädchenzöpfe? Frisch hin, und den lachenden Blondkopf zurückgebogen, Lippe auf Lippe gepresst und ein verstohlenes Schäferstündchen gehalten unterm duftenden Fliederbaum, oder unter Goldregen und blauen Syringen! Und dann leichtherzig weitergesprungen! irgend wohin, wo's Sekt und Austern giebt, und wo hinter verschwiegenen Fächerpalmen listiglustige Zofenaugen, oder auch Comtessenaugen, Baronessenaugen zwinkern!

Na so wollnmrnochemal, wollnmrnochemal,
Heirassassa,
Lustig sein, fröhlich sein,
Rassassassa!

Ja, so denkt man sich den Dichter Detlev von Liliencron, nach kurzer Bekanntschaft! Und man hat ja damit die aufdringlichsten Züge seines Wesens wohl auch richtig gepackt. Das, was sich so von Jedermann packen lässt, der sich sinnliche Frische der Auffassung bewahrt hat! Und wer nicht weiterforscht, sondern sich an der buntglitzernden Schlangenhaut begnügt, der geht dann wohl hin und schreibt: „Liliencron entbehrt der Tragik", „Probleme, was das sind, das weiss er nicht."

Wirklich nicht? Und entbehrt der Tragik? Man horche etwas tiefer in den Dichter hinein, mit feineren Ohren, und man wird sowohl „Probleme“ wie „Tragik“ vernehmen! Nur freilich, dass die Probleme keinerlei eitlen intellektuellen Aufputz tragen — dass sie erlebte Probleme sind, die Gestalt und Farbe annehmen und sich als Gäste zu uns an den Tisch setzen! Und dass die Tragik weder keucht noch Augen verdreht, dass sie fast schweigend zürnt und leidet, und dass sie schliesslich, die Bitternisse und Qualen mit herzhaftem Ruck von sich abschüttelnd, sich zu stolzer Lebensfreude wandelt. Und wenn ihr weiter lauscht, dann werdet ihr auch manch einen Klang aus einem gütigen Herzen vernehmen, einen feinen und milden Klang, aus einem reichen, ringenden, manchmal auch zagenden Menschenherzen — und dieser Klang wird so stark und hell aufschwellen, dass er das dröhnende Hussah! übertäubt... Und ihr hört dann, wie durch die tobende Lust auch wehe Schreie und schrille Dissonanzen ziehen. Auf das üppige Wuchern der Freude fallen, verdunkelnd, mahnende Schatten. Und an der Hand der Liebe schreitet zögernd ein ernster Gast: der Tod!... Schicksalsgestalten wachsen empor, hinter dem tändelnden Spiel auf lachender Wiese, und manch Einer, der springt und lacht und jauchzt, thuts, weil ihn die Wunde schmerzt, die geheime im Nacken, und weil er vergessen will, weil er die dumme dumpfe tierische Qual sich hinunterspülen will mit einem geistigen tapfern befreienden Lachen!

Liliencron hat vielerlei geschrieben, Romane, Dramen, Skizzen, Novellen. Für unser Empfinden existiert er jedoch nur als Einer, als Lyriker. Welche Vorzüge auch immer die übrigen Werke des Dichters haben, sie sind doch ihrem innersten Wesen nach stets lyrischer Natur. Farbe, Anschauung, intensives Fühlen; lebendiges Ergriffensein von Allem, was auf, über und unter der Erde ist; reiche bewegliche Phantasie; Urlaute der Sprache; Ungeschminktheit: das ist es, was wir bei Liliencron lieben — lauter Eigenschaften des lyrischen Dichters. Dagegen ist der eigentlich gestaltende Künstler, der planvoll komponiert und auf breitem Fundament hoch hinaufbaut, nicht sehr stark bei ihm entwickelt. Es sind immer die Einzelheiten, die uns bei Liliencron am tiefsten entzücken.

Sein Hauptverdienst ist die Wiedererweckung, ja Wiederentdeckung der Sinnenwelt. Es ist als ob vor ihm die Lyriker weder sehen, noch hören, noch riechen gekonnt hätten. Er kommt eben nicht vom grünen Tisch, sondern aus grünem Wald und grüner Flur. Von jung auf war er eifriger Jäger und früher lange Jahre Offizier. Er hat mehrere Feldzüge mitgemacht, hat im Kugelregen gestanden und die Menschen um sich zusammenbrechen, stöhnen und sterben gesehen. Er hat auf einsamer Feldwacht gestanden und unterm Sternenhimmel um Mitternacht sich mit Niemandem anders unterhalten, als mit seinem Gott und seinem Herzen. Alle seine Lebensneigungen und Gewohnheiten haben ihn von jeher darauf hingewiesen, seine Sinne zu gebrauchen und zu schärfen. So hat

er der Natur gegenüber etwas von der Unmittelbarkeit eines Urwaldmenschen, eines Mammuthjägers und Indianers. Seine Eindrücke sind von wunderbarer Helligkeit und Schärfe und aufgespeichert in einem lebendigen, gebefrohen und zuverlässigen Gedächtnis. Und dem, was er mit seinen Sinnen erfasst hat, ordnet sich seine Sprache als gehorsames und bewegliches Instrument unter. Etwas Sinnliches naiv und geradezu zu sagen, in der morgenfrischen Anmut seiner vollen Unberührtheit, dazu ist diese Sprache im hohem Grade geeignet. Sie hat noch die elementare Freude an der Reproduktion sinnlicher Eindrücke, ohne dass sie erst durch einen komplizierten Gedankenapparat durchfiltriert sein müssten.

Und eben dieses Unberührte, Unmittelbare, Unvergrübelte liebt er auch bei Menschen und Erlebnissen:

„Dank, Mädel, dir für deine rohfrische Natur,
Sie roch wie kraftgährende Ackerflur,"

so redet er aus seinem vollen Herzen, und Alles, was ihn derart bewegt, setzt ihn in ein reiches Entzücken, dem dann die Gedichte wie natürliche Reaktionen des bewegten Innern entspringen. Und so ist denn Liliencron gewiss der dankbarste Geniesser, den die Welt der Künstler heute kennt. Mit einem wahren Enthusiasmus nimmt er alles auf, was die Kraft hat, ihn innerlich zu berühren. Er ist, wie der Sprachgebrauch drastisch sagt, „nicht totzukriegen" — mit seinen eigenen Worten geredet, „ein wilder Schwan in trotziger Lebenskraft". Und wie er das Leben liebt bis zur Schmerzlichkeit, bis zum Zerspringen, so hat er auch

mit dem Tod sich abgefunden; ohne Furcht. In einem seiner schönsten Gedichte, einer „Bitte an den Schlaf nach schwersten Stunden", spricht er also:

Doch eh' der Peitschenknall des neuen Tages
Mich morgen wieder in die Wüste ruft,
Bestelle deinen Bruder an mein Bett.
Gutmütig legt der alte Herr die Hand
Auf meine Augen, die sich öffnen wollen,
Und sagt ein Wiegenlied, die Worte langsam,
Sehr langsam sprechend:
So, so, so . . .
Nicht bange sein . . .
So, so . . . so . . .

II.

Wenn Eines bei Liliencron langezeit verdriessen konnte, so war es dieses: dass man eine „Entwickelung" nicht glaubte wahrnehmen zu können. Jung oder alt, war er stets derselbe, in Leid und in Freud. Da hat er aber dann, als „Mann von fünfzig Jahren", uns eine lange vorbereitete zusammenfassende Dichtung bescheert, seinen „Poggfred", in der er sich, auf der bösen Markscheide zwischen schwindender Jugend und kommendem Alter, ein ragendes Entwickelungsdenkmal aufgestellt hat. Die schöne Reife des Hochsommers und die fröstelnde Winterahnung des Früh-Herbstes liegen, gleitend ineinander verwoben, einem schwanken Licht gleich, über der Atmosphäre dieses Buches. Der Hauch von etwas Ungreifbarem rührt uns an . . .

„Kunterbuntes Epos in zwölf Cantussen" — da haben wir in kecken Worten zunächst wieder den alten Liliencron vor uns, oder vielmehr den jungen,

den schneidigen, flotten, frechen, der sich und der Welt ein Schnippchen schlägt, Nichts feierlich nimmt und sich mit Gott und den Engeln in keiner anderen Tonart unterhält, als mit dem Teufel und seinen Hexen. Blocksberg, Himmel oder Olymp! das ist ja alles dasselbe — und unsere liebe, gute, dumme, alte Erde, dieses Jammer- und Freudenthal ist auch nicht viel anders! Plackerei und Schinderei oben wie unten, doch ein Juchzer drüberhin, ein lebenstoller, zu dem Papa Pan die Hirtenflöte bläst.

So von aussen besehen, ist dieses „Byron'sche Epos" wirklich das Kunterbunteste, dass sich überhaupt denken lässt. Geschichten werden Einem darin erzählt — na, Geschichten, dass sich das Haar zu Berge sträubt. Geliebt wird und so nebenbei ein bischen mit Dolchen gestochen, wie sonst allenfalls nur in Räubergeschichten, die in den Abbruzzen spielen. Hier aber ist der Schauplatz meist Hamburg, das sittenstrenge, polizeiüberwachte. Oder eine junge Dame reitet in die vereiste Seine und ertrinkt darin elendiglich, wie früher die mythischen Griechenhelden auf blitzenden Schlachtwagen in das allverschlingende Meer brausten. Solch moderne Mythologie stösst aber, trotz realistischer Gewandung, bei unserer hartgesottenen Skepsis leider auf unüberwindlichen Widerstand. Mit derlei Histörchen wissen wir nichts anzufangen und nehmen sie blos hin, weil sie so packend auf uns zukommen, und weil man schliesslich in dem tollen Durcheinander dieses Buches das Einzelne so ernst und ängstlich nicht nimmt. Und warum soll ein Freiherr, wenn

er sich mal ans Versemachen und Erzählen giebt, uns nicht tüchtig was vorsohlen?! — giebt es doch schliesslich berühmte und erlauchte Vorbilder dafür! Nicht wahr, Edler von Münchhausen?

Und wo ist in einem Dichtwerk wie diesem die Grenze von Phantastik und Realistik! Die Grundvoraussetzung, so realistisch sie sich darbietet, ist doch leider auch Phantastik! Denn ein Liliencron'scher Ahnensitz „Poggfred", auf dem Freund Detlev zu hausen vorgiebt, — existiert nicht! Und doch, wie greifbar steht dieses „Poggfred" vor uns, eine Wehr- und Trutzburg, in der der vielbedrängte Dichter vor den quakenden Alltags-Fröschen Frieden sucht und — im Poem! — auch findet. Er streckt sich aus auf sein behagliches Bismarcksofa, dem verehrten Altreichskanzler gleich ein beschaulicher Bauer und Baron, hat die lange Pfeife im Munde, im Eiskübel stehen zwei Flaschen Pommery, und während der treue Diener Bertouch als Cerberus das Haus gegen Eindringlinge verschliesst, kraut Seine freiherrliche Gnaden, in Erinnerungen und Träume versunken, Verseinfälle vor sich hinmurmelnd, das sich ringelnde Fell seiner beiden Teckel „Männe" und „Herr Didel" . . . Schaum, Traum, Phantasie! nicht mehr und nicht weniger als etwa die Bilder vom Mars und vom Sirius oder von den Sternen der Vorsicht, der Indiskretion und der Zufriedenheit, auf die uns die ins Kosmische gespannte Phantasie des Dichters in buntem Fluge trägt.

Aber ob Erde, ob Sirius, stets hat dieser wundersame Dichter die gleiche Lebendigkeit und Nähe der

Anschauung. Ein Plastiker freilich ist er nicht. Eine runde Gestalt vor uns hinzustellen, scheint ihm versagt. Aber welch ein Maler ist er! Wie wirrt er Lichter und Farben, mit unerhörtem Reichtum und in ständiger Bewegung durcheinander, und stets, so flüchtig alles an uns vorübersaust und gleitet, welch unheimliche Prägnanz der Linie! Das Einfachste und das Verworrenste, Beobachtetes und Gefabeltes kommen in dieser Laterna magica zu vollendetster Sichtbarkeit . . . Weihnachten ist's und Kinderbescheerung, Liliencron hebt „ein lütt Zigeunermädel" auf den Arm.

„Halbjährig ist das Wurm, sie trappelt, trampelt,
Die braunen Händchen zittern, langen, greifen,
Sie macht ein Karpfenmäulchen, strappelt, strampelt,
Und wie erstaunt die schwarzen Augen schweifen,
Heb' ich sie lichterhoch! Und wie sie ampelt!
Ho jemine, kann schon ihr Finger kneifen!
Sie kreischt vor Lust, das war ihr erstes Juchzen;
Du Dirnlein, käm' dir später nie das Schluchzen!"

Oder: Zwei Sechserzüge von Trakehnerhengsten begegnen sich, fahren ineinander und es entsteht ein toller Kuddelmuddel, — „ein Geschling' von Hälsen, Mähnen, Schwänzen, das wie das Chaos webert, wogt und ampelt" u. s. w. Oder: der Dichter kommt auf den Mars geflogen; auf einem Felsen steht ein Opferstein, daneben ein Ungetüm, „scharf bespeert mit Stacheln rings um Rücken, Bein und Bauch." Es reckt den Schlangenhals empor, stösst wie ein Nachtwächter ins Horn. Da —

„Von überall her flattert, flügelt, springt
Ein Heer von farbigen Fittichen, gross und klein,

Das munter durcheinander schmetterlingt.
Und von Geschöpfen schwirrt der Riesenstein. —

Dazu diese salopp-souveräne Behandlung der Stanze und, bei wiederholten Gelegenheiten, der Terzine, so dass diese alten, strengen, fast steifleinenen Maasse eine Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit bekommen, die sie der flüchtigsten, modernen Laune unterthan macht. Freilich werden ihnen mitunter Ausdrücke versetzt, wie sie sie wohl auf ihrer würdevollen, irdischen Pilgerfahrt noch nie je vernommen haben: „Parbleu!“, „Klimbim“, „süperb“, „Skat kloppen“, „furchtbar intressant“, „Muse, olles Frauenzimmer“, oder gar das gänzlich provinziale „koppheister“, auf das sich dann anmutiglich „Geister“ und „Kleister“ reimt!

So gaukelt und schaukelt es von schwanken Bildern und bunten Lampions durch dieses wundersame Buch, das wie eine venezianische Nacht sich um uns ausbreitet. Aber nicht bunt allein ist die Erdennacht, auch tief und geheimnisvoll. Sie lässt ja wohl den scheckigen Maskenreigen sich gefallen, aber lächelt doch leise zu dem trunknen Gewirr, und ob man, durch ihren Frieden hin, trampelt und tollt und juchhet, sie selber atmet doch stets mit gleichen ruhigen Atemzügen. Und rings um den still kreisenden Planeten schlingt sich der unermessliche Sternenhimmel, mit sanftem, blinzelndem Leuchten — die Wipfel der Bäume raunen leise im raschelnden Winde, — und tief in der Erde sind Millionen geheimnisvoller Kräfte wach, die emsig weben und wirken an der Unzerstörbarkeit des Lebens.

So geht auch durch das schiebende Gedränge dieses Buches ein grosser, stiller und starker Ton, den man nicht gleich vernimmt, der sich jedoch mehr und mehr bemerklich macht, und der schliesslich in herrschender Pracht erklingt, wie der Tuba-Ton der himmlischen Mächte — eben der Glaube an die Unzerstörbarkeit des Lebens und an des Lebens Heiligkeit. Es ist ein starker und mächtiger Glaube, und er ringt sich mannhaft durch, durch tausenderlei Anfechtungen und Schreckensvisionen!

Ja, es ist so: neben der Liebe lauert der Tod — des Glückes Übermass endet mit jähem, zerschmetterndem Absturz — in des Werdens Seligkeit bohrt sich mit böser Hast der Wurm des Vergehens. Und Dolche blitzen . . . jetzt wissen wir, warum sie blitzen! . . . Durch volle Liebesmondnacht schleicht, bedrückend, ein schattenhafter Leichenzug . . . Im Lohholz des Dichters, unter der Eiche, liegt, mit durchstossener Brust, ein Mann: Selbstmord führte die Waffe . . . Die Geliebte kommt angefahren, im schimmernden Wagen, aber kaum hat sie dich geherzt und geküsst, da steigt sie auch schon in den bereitgehaltenen Kahn, entschwindet, versinkt . . . Und die Sintflut bricht herein, Menschen und Tiere kämpfen, der König mit dem Bettler, Leichen dienen zur Atzung. Kaum beut ein Ararat noch Rettung, und wer das nackte Leben gewann, der darf und muss sich glücklich preisen . . . Dann stirbt im Traum des Dichters Kind, die liebliche kleine Abel: aus den dunklen Kümmernissen dieser Erde wird sie davongetragen

auf einen lichteren Stern. Doch da erwacht des Dichters Zorn. Sein Liebstes lässt er sich nicht rauben. Und nach dringt er dem Entführer seines Kindes, durch die Unergründlichkeit des Weltenäters, dringt nach, und hat sie glücklich wieder entrissen. Er erwacht: da schläft das Kind, friedsam und sanft, an der Brust der Mutter, von ihrem Arm umschlungen. Das Leben hat triumphiert!

III.

Im Jahre 1844 ist Detlev von Liliencron geboren. In demselben Jahre hat auch ein anderer grosser Deutscher das Licht der Welt erblickt: Friedrich Nietzsche. Wie getrennt sind sie scheinbar, der naive Poet und der kritisch-enthusiastische „Umwerther aller Werthe!“ Und doch wie zusammengehörig! Was als furchtbares Problem, als fruchtbarer Gedanke das Gehirn des Denkers durchzuckt, durchglüht hat, das ist in des Dichters Blut und Adern erlebte Wirklichkeit, instinktives Geschehen geworden. Nietzsche und Liliencron, beide sind sie Priester und Künder des Lebens, geschworene Feinde beide von mönchischer Entsagung und grauer Abstraktion. Und kriegsfroh sind beide: sie wissen, dass Ja-Sagen zum Leben — eine Tapferkeit ist: „Sagtet ihr jemals Ja zu Einer Lust? Oh, meine Freunde, so sagtet ihr Ja auch zu allem Wehe. Alle Dinge sind verkettet, verfädelt, verliebt“, wie es im vierten Teil des „Zarathustra“ heisst. Und ist es nicht gerade das, was Liliencron weiss, wenn er's auch nur in Blut und Nerven fühlt, was stets in ihm

lebendig ist, in all seiner derben Lebenslust? Und ist er nicht gerade darum — „ein lachender Löwe?“

Merkwürdig, dieser Liliencron, inmitten unserer modernen Welt, die doch so ganz anders ist als er! Nicht blos, weil die nüchterne Banausität der Menge stets fremd und feindlich ist dem jauchzenden Herzensüberschwang des echten Dichters! Nein, auch deshalb, weil Liliencron im Grunde seines Wesens das nicht ist, was wir im evolutionistischen Sinne den „modernen“ oder auch den „neuen“ Menschen nennen. Liliencron ist — darüber darf man sich nicht täuschen! — ein „alter“ Mensch, ein Mensch vom alten Schlage, mit viel Tradition im Blut und mit mancher gewollter Beschränktheit in Gesinnung und Denkart. Aber mit seiner Ganzheit, Unverdorbenheit, Wildheit und bildernden Kraft giebt er dem modernen Menschen gerade das, was ihm am meisten fehlt: Skrupellosigkeit und die Unschuld des Geistes. Ein „Vorläufer“ ist er nicht. Aber so ist er ein Hinüberretter, nämlich von Gesundheit, Sinnesfrische und der Naivetät des Kindes. Dadurch indes entsteht nun die eigenartige Komplikation: dass diesem „unmodernen“ Menschen das „moderne“ Leben so hart und bitterböse zusetzt, ihn mitten in sein tosendstes Getriebe reisst und dadurch Töne aus ihm hervorlockt, die sonst für Ewigkeiten in ihm geschlafen, geschwiegen hätten!

So wissen denn die jüngeren Dichter sehr genau, was sie an dem „alten Herrn“, dem herrlichen Detlev von Liliencron haben, und ihre Bewunderung ist ungeheuchelt. Sie arbeiten gewiss um vieles bewusster,

aber unbewusst ist alles, was sie bewegt, auch in Liliencron vorhanden und findet in seinem Dichtermund Klang und Melodie. Und gerade jetzt, wo er älter wird, nähert er sich um so mehr der jüngeren Generation, die um soviel raffinierter ist und sich um soviel weiser dünkt. Sein „Poggfred" ist wie das Werk eines spielenden lachenden Kindes, das plötzlich fühlt, wie es graue Haare bekommt, — und nun bedenklich wird. Es blickt in den Abgrund, schaudert anfangs, und ist dann wundersam gefasst. Über dem dunklen gähnenden Schlund sieht es eine tanzende Schaar im Sonnenlicht gaukelnder Schmetterlinge, und blutrote märchenhafte Urwaldblumen wachsen am Rande des Abgrunds. Und wie im Kinde der Mann lebt, der „des ewigen Zwiespalts sich bewusst" ist, so auch im Manne das Kind, das trotzdem eine Versöhnung, einen Trost und einen Einklang findet. Derselbe Dichter, dem in der Liebe die Untreue schon beinah Ehrensache ist, hat dennoch ein vollständig ruhiges Gewissen, weil er nicht blos seiner individuellen Natur, sondern auch der Menschlichkeit in allem folgt. So fällt auch auf die flüchtigste Gelegenheitsliebe ein wärmender Strahl, der die Minute zur Ewigkeit dehnt, in der Unendliches beschlossen liegt. Und über Thränen und Abschied hilft dann ein gesunder Humor hinweg, der wohl fühlt, dass er im Dienst der Selbsterhaltung steht. Freiheit der Kunst und Frühling auf Erden! das bleibt Liliencrons letztes Wort.

„Und meine Seele wird so klar, so gut,
Unschuldig, wie das Gras, worauf ich stehe."

Holz

I.

Die Erneuerung in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hat überall beim Impressionismus gelegen. Den momentanen Eindruck zu fixieren: keine Zeit hat in dem Grade diese Leidenschaft gehabt als die unsrige. Es kam wie ein neues Hellsehertum über die Menschheit. Im scheinbar Bedeutungslosesten wollte man das Bedeutende, im Flüchtigsten das Ewige fangen. Man sagte sich: Wenn die Ewigkeit nicht in der Sekunde liegt, in der Aneinanderreihung von Stunden, Wochen und Jahren, werden wir sie nimmermehr finden! Und so entstand diese leidenschaftliche Sucht, das Unmittelbarste zu erraffen, Nerven, Augen und Ohren in ihrer Aufnahme- und Empfindungsfähigkeit ins Niedagewesene zu steigern. Die Photographie musste uns die momentanen Lichteindrücke aufschreiben, der Phonograph die vorübereilenden Hörlaute festhalten. Und Alles muss mit wissenschaftlicher Genauigkeit geschehen. Selbst die unbewusst kommenden Empfindungen, wie sie im Spiel unserer Nerven, in der Bewegung unseres Blutes sich äussern, wollen wir wägen und messen lernen, und scharfsinnig erdachte Apparate sind angefertigt worden, um derlei Zwecken zu dienen. Bis in win-

zigste Bruchteile von Sekunden will man kontrolieren, was in uns und um uns vorgeht, um es dann später mit unendlicher Mühe, wie im Kosmographen etwa, zu etwas leidlich Ganzem wieder zusammenzusetzen. Und auch auf geistigem Gebiete trat der Impressionismus die Herrschaft an: in Nietzsche, dem genialsten aller Aphoristiker, haben wir einen impressionistischen Philosophen, der die zeitlose Abstraktion verwarf und die Weisheit in der prismatischen Strahlenbrechung ihres ersten unmittelbarsten Aufleuchtens zu zeigen verstand.

In der deutschen Dichtung ist Arno Holz der Vater des naturalistischen Impressionismus. Gerhart Hauptmann ist nur sein Sohn. Dieser Sohn hat sich dann später emanzipiert und ging eigene Wege, verschiedene Wege. Der Vater aber ist geblieben, was er war.

Man hat Arno Holz daraus einen Vorwurf gemacht. Warum? Ist es etwas so Schlimmes, zu bleiben, was man ist? Es ist oft etwas sehr Schweres, zumal dann, wann die „Entwickelung" bereits ersichtlich andere Wege gegangen ist. Aber dieses zähe Festhalten an der eigenen Natur, auch in ihren Beschränktheiten, dieses sichere Wissen um den zu gehenden, zum Ziele führenden Weg haben etwas Imponierendes. Wir Alle wollen heut vom Naturalismus als erlösendem Kunstziel Nichts mehr wissen. Aber können wir darum auch Nichts mehr von ihm lernen? Und hat es nicht vielleicht sein Heilsames, wenn ein naturalistischer Impressionist strengster Observanz unter

uns existiert? Werden wir ärmer oder — reicher dadurch? Ich dächte doch: reicher! — ganz abgesehen davon, dass wir den Naturalismus als Gegengewicht gegen allerhand modische Strömungen des Tages geradezu nötig haben! Und warum soll ein „Naturalist" nicht eine ebenso entschiedene und lautere künstlerische Tendenz verfolgen können, als irgend ein Phantast, Mystiker oder Theosoph? Gottseidank, die Kunst ist nicht auf ein einzelnes Brett genagelt. Sie ist eine bewegliche launische Serpentintänzerin und schillert in allen Farben exotischer Schmetterlinge.

Aber ist denn Arno Holz wirklich der Naturalist, für den er gilt? Und ist es erlaubt, „Naturalismus" und „Impressionismus" so schlechtweg einander gleichzusetzen oder miteinander zu vermengen? Wenn dieses oben geschah, so fand es blos deshalb statt, um damit der landläufigen Auffassung zunächst entgegenzukommen, die dann freilich weiterhin wird bekämpft werden müssen. Nein, ich glaube nicht daran, dass Arno Holz seinem innersten Wesen nach der Naturalist ist, für den er sich lange ausgab und daher immer noch gilt. Der Naturalismus als prinzipielle strengobjektive Wirklichkeitsschilderung ist ein Stoffgebiet, das überhaupt nicht berufen sein kann, irgend einen Künstler zeitlebens zu beherrschen. Ich wenigstens wüsste, bei angestrengtestem Nachsinnen, nicht einen Einzigen zu nennen, bei dem das zuträfe. Der Impressionismus dagegen ist eine Methode, ein Ergebnis des formalen Denkens, dringt daher viel tiefer in die Individualität eines Menschen ein, hat aber mit irgend

welchem Stoffgebiet als solchem garnichts zu thun. Er kann auf jedes Stoffgebiet angewandt werden, und es war nicht viel mehr als ein eigentümliches geschichtliches Zusammentreffen, wenn er mit dem Naturalismus annähernd gleichzeitig hervortrat und zunächst auf diesen angewandt wurde. Freilich kann der Naturalismus den Impressionismus sehr gut gebrauchen, zumal wenn er als Reaktion gegen Verlotterung, Verseichtung und Versimpelung der realen Lebensbeobachtung auf den Kampfplan tritt. Dann schmiedet ihm der Impressionismus die Waffen, gleichwie ihm die Kritik die feindlichen Schanzen zerreisst. Arno Holz ist ein solcher Waffenschmied und Schanzenzerreisser — ein Sucher neuen Styles. All sein Trachten und Sinnen ist darauf gerichtet, das formale Vermögen der Kunst zu erweitern und die Hindernisse, die sich einer rein-künstlerischen Entwickelung entgegenstellen, zu beseitigen. Da um die Zeit, als er hervortrat, der Naturalismus die Losung des Tages war, so stellte er zunächst dem Naturalismus seine Kräfte zur Verfügung. Freilich durchdrang er sich alsdann mit dem von ihm erwählten Stoffgebiet bis zu einem solchen Grade, dass es langezeit schien, als sei es das einzige, in dem er leistungsfähig sei: ein Irrtum, der seither widerlegt worden ist.

II.

Im Beginn seines Schaffens hat Arno Holz wohl selber noch nicht den Naturalismus vom Impressionismus mit Sicherheit zu scheiden gewusst. Er hielt

damals den Naturalismus durchaus für das Wesentliche und den Impressionismus wohl nur für eine Begleiterscheinung — während es sich in Wirklichkeit ziemlich genau umgekehrt verhält. Da er nun, als strenger Methodist, des kritischen Nachdenkens nicht entraten konnte, so konzentrierte er, wozu freilich das Vorbild Zolas stark verführte, seine kritischen Grübeleien auf das Gebiet des Naturalismus. — Ich weiche hier einer nochmaligen Unterscheidung des „Naturalismus", diesmal vom „Realismus", aus und bemerke nur ganz allgemein, dass Dasjenige, was Arno Holz und jene Zeit (c. 1885—1892) „Naturalismus" nannten, eigentlich „Realismus" heissen müsste, weil man weniger auf die Erfassung des Naturganzen durch die Kunst als auf die korrekte Wiedergabe der Einzelheiten Bedacht nahm. Ich werde aber die Bezeichnung „Naturalismus" an dieser Stelle beibehalten, weil sie sich historische Gültigkeit erworben hat, etwa in dem Sinn von „unverhüllter realistischer Natürlichkeit".

Holz stellt also die „Natur" als das oberste Kunstziel uneingeschränkt und unumwunden hin. Er sagt: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Massgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung". Dieser Satz klingt gewiss ausserordentlich dürr. Noch dürrer aber klingt, was Holz daraus folgert, indem er das Wesen der Kunst dahin definiert, sie sei „Natur — X". Also mit anderen Worten: die Kunst ist immer nur ein Stückchen weniger als die Natur. Da aber nun die Kunst, woran auch der Theoretiker Arno Holz

nicht vorbeikann, zuweilen doch auch Etwas giebt, was in der Natur, wenigstens so wie es dargestellt wird, nicht vorhanden ist, gleichviel ob dieses nun eine Steigerung oder Verballhornung bedeute, so sieht Arno Holz sich gezwungen, zu dieser unbequemen Thatsache Stellung zu nehmen. Ganz einfach! er erweitert seine arithmetische Formel und sagt: in einem solchen Falle ist „Kunst = Natur — X + Y“. Angenommen, Arno Holz hätte damit recht, so wäre das doch eine „Erkenntnis“, so schal und allgemein, dass sie Niemandem nützte, am wenigsten einem Künstler bei seinem Schaffen. Aber diese ganze Theorie ist ja auch nicht aufgestellt, um den Künstler zu leiten, sondern um eine vorhandene Richtung in der Kunst zu verteidigen. Nur müsste freilich eine jede Richtung mit einer solch unergiebigen Theorie traurig verkrachen.

Es ist Holzens höchste Sehnsucht, einmal von Einem widerlegt zu werden. Er glaubt fest daran, dass auch in Kunstdingen Alles bewiesen und widerlegt werden könne. Die Kunst, sagt er, ist, weil Menschenwerk, eine Naturerscheinung. Folglich muss es für sie, wie für alle anderen Erscheinungen, auch ein Naturgesetz geben, von dem sie unbedingt abhängig ist, wie etwa der fallende Stein vom Gesetz der Anziehung nach dem Erdmittelpunkt. Jenes für die Kunst absolut giltige Gesetz glaubt er in dem oben angeführten Satz gefunden und aufgestellt zu haben. Man lese seine Erörterungen darüber nach in seinem 1891 und 1892 (bei Issleib, Berlin) erschienenen Buche: „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze.“

Es kommt mir hier auf eine ausführliche Polemik wider Holz als Theoretiker nicht an — umsoweniger, als Holz selber erklärt, dass seine Theorie noch nicht völlig ausgebaut sei. Für heute nur so viel: als „Staatsgrundgesetz" für die Kunst lasse ich jenen Satz nicht gelten, auch dann nicht, wenn man den einzelnen Begriffen, „Natur", „Tendenz", „Reproduktionsbedingungen", „Handhabung", die von Holz bis jetzt ganz ohne Erläuterung gelassen worden sind, die denkbar weiteste Interpretation giebt. Unter „Natur" z. B. braucht man ja durchaus nicht blos die materielle Wirklichkeit oder, subjektiv geredet, die von ihr herrührenden Ausseneindrücke zu verstehen. Man kann auch die Welt des Immateriellen, die Phänomene unseres Geistes und unserer Einbildung, selbst unseres Religionsbedürfnisses, unter „Natur" mitbegreifen. Man braucht blos zu erklären, dass die Natur diese Phänomene durch das Medium des Menschen schaffe, dass sie folglich unter Natur zu „subsumieren" wären. Es sei demnach die Tendenz der Kunst, auch diese Phänomene so zu reproduzieren, dass sie der „Natur" möglichst gleich wirkten.

Aber auch unter dieser Voraussetzung, wie gesagt, kann ich das Holz'sche Gesetz wenigstens als „das" Gesetz nicht anerkennen. Es sagt einiges Richtige zur Psychologie des modernen Künstlers. Aber für die Psychologie der Kunst ist es zu eng, zu beschränkt. Der Ursprung der Kunst liegt ganz gewiss nicht blos im Reproduktionstrieb. Der dürfte vielmehr ein abgeleiteter Trieb sein. Dass der Mensch

zum erstenmale das Bedürfnis nach Kunst empfand, ist, aller historischen Wahrscheinlichkeit nach, seinem — Dekorationstrieb zuzuschreiben, und vielleicht haben hier die Frauen von Urbeginn, als Bedürfniserreger, eine sehr eigentümliche Rolle mitgespielt. Die Reproduktion der Natur bot sich alsdann als das erste und natürlichste Mittel, um dem Dekorationstrieb, unter diesen und jenen Voraussetzungen, zu genügen. Rein für sich aber fehlt dem Reproduktionstrieb zu sehr die starke Stimulanz, als dass er ein elementarer Grundtrieb sein könnte. Doch diese Bemerkungen nebenbei. Der Dogmatiker Holz ist mir wichtig als psychologische Unterlage für den schaffenden Künstler Holz. Denn dieser schaffende Künstler ist — das Produkt des Dogmatikers. Und ich will gleich hinzufügen, dass für die Praxis des Künstlers das Wort „Natur" durchaus nicht etwa (oder doch nur ganz vereinzelt!) jenen weiten Begriff hatte, den ich oben stipulierte. Wenigstens nicht in der früheren Periode, die uns zunächst hier beschäftigt.

Indes, Holz war ein Dichter, bevor er Dogmatiker war. Wäre er es nicht gewesen, er hätte es niemals werden können. Aber dieser Dichter hatte noch nicht die bestimmte charakteristische Physiognomie, die ihm der Dogmatiker erst gegeben hat. Er war ein Lyriker, der bei aller Welt, zumal bei Heine, doch auch bei Emanuel Geibel und Julius Wolf, glücklicherweise nicht minder bei Goethe und Eichendorff, in die Schule gegangen war. Im Jahre 1886, mit dreiundzwanzig Jahren, gab er seine erste grössere

Gedichtsammlung heraus, „Das Buch der Zeit“ (Zweite Auflage, bei Fontane 1892). Dieses Buch ist, künstlerisch betrachtet, ein Epigonenwerk, freilich voller Witz, Leben und Talent. Die neue Zeit kündet sich wesentlich erst in Forderungen an, und in der stark sozialrevolutionär gefärbten Gesinnung. Es bot daher, noch nicht formal, sondern erst stofflich, ein Neues: die soziale Lyrik, und zwar bewusst im Gewande der Grossstadt-Lyrik. Die Existenz der Grossstadt, ihre brutalen aufwühlenden Gegensätze im Leben der Menschen, ihre hehre Einfalt und märchenstille Pracht im Leben der Lichter und Farben, also derselbe pikante Kontrast, der den französischen Epiker Zola begeistert hat, er hatte hier auch einen deutschen Lyriker gepackt.

Sein Verhältnis zu Zola hat Holz niemals geleugnet. Sein ganzes Buch über die Kunst ist eine einzige Auseinandersetzung mit diesem. Er erkennt Zola als Muster an, aber er strebt über ihn hinaus. Zunächst, im Prinzip, als Theoretiker. Dann, in natürlicher Folge, auch als Praktiker, durch eine Verfeinerung der Technik. Das konnte er natürlich nur auf experimentellem Wege erreichen, indem er gewissermassen die Probe auf seine Theorie machte.

Das Glück war ihm günstig. Er fand, um zu seinem Ziele zu gelangen, einen Helfer und Freund, der ganz auf seine Ideen einging und die eigene rezeptive und schöpferische Kraft vollkommen in das neue Werk aufgehen liess: Johannes Schlaf. Die Initiative war ganz von Holz ausgegangen. Allein

bei seiner lebhaften, aktiv auf die Dinge eindringenden Art, mehr noch, bei seinem natürlichen Hang zur Satire und gewissermassen zur Vergewaltigung, kurz, bei seinem etwas unbescheidenen Temperament, musste ihm der Genosse hoch willkommen sein, der, pflanzenhaft-still und wie leise träumend, die Welt der Dinge in sich hineinsaugte, ihr Bild in sich trug gleich einem Unterpfand heiligen Lebens, und es dann fromm wieder nach aussen zu geben wusste, unverzerrt und unverrenkt, durchsättigt mit dem warmen Blutstrom der Individualität. Schlaf war gleichsam das Erdreich, in das Holz seinen Samen warf, das ihm den Samen entkeimte und in Früchten wieder zutrug. Ohne Holz — hätte Schlaf vielleicht nie gewusst, wohin mit seinen Kräften. Ohne Schlaf — hätte Holz sein inneres Wollen vielleicht nie zur ausdrucksvollen Wirklichkeit führen können. Was ich da sage, klingt ein wenig apodiktisch. Im Leben sind die Verhältnisse natürlich tausendfach komplizierter, nüanzierter. Wenn Holz und Schlaf sich ergänzten, durch den Gegensatz, meinetwegen: als Mann und Weib — so fanden sie sich doch zusammen, durch ihr Gemeinsames, und diesmal als Mann zu Mann.

Im Winter 1887 auf 1888 begann ihre Arbeit. Sie wohnten beisammen in einem kleinen Häuschen in Nieder-Schönhausen bei Pankow, froren und darbten wacker miteinander. „Bis an die Nasen eingemummelt in grosse rote Wolldecken", sassen sie sich an zwei Schreibtischen gegenüber, den Blick frei über die weissverschneite Haide, die von Krähen wimmelte,

und allabendlich die märchenfarbensten Sonnenuntergänge entzündete. Da sassen sie einander gegenüber, die Welt im Herzen und Zola im Kopf, und wollten den Einen durch die Andere korrigieren und überbieten. Die Methode Holz-Schlaf ist, in ihrem strengen Realismus, eine Reaktion gegen den *„romantisme“* in der Methode Zola's. Sie sagen gleichsam: Zola und wir haben dasselbe Ziel in der Kunst: die Wahrheit. Zur Erreichung dieses Zieles bediente indes Zola sich veralteter Mittel. Seine Perzeption ist nicht rein und gewissenhaft genug. Sie ist auch nicht individuell genug; er nimmt noch auf Treu und Glauben hin, was Andere für ihn beobachtet haben, und wessen sie ihn versichern. Darin zeigt sich der „Reporter“. Er sammelt mit Bienenfleiss Material, lässt sich immer Neues von allen Seiten herbeischleppen. Oder er geht hin zum Objekt, beriecht und umschnuppert es und macht sich unaufhörlich Notizen.

Nein! falsch! sagen Holz-Schlaf. Wir dürfen nicht zum Objekt hingehen; wir müssen das Objekt zu uns kommen lassen. Das Leben muss sich uns aufdrängen. Und wir müssen es in uns hineinsaugen. Wir müssen gleichsam dasitzen mit fieberwachen Sinnen und wie mit geheimen Poren Alles aufnehmen. Zola sieht zu sehr in grossen Zügen. Aber in diesen „grossen“ Zügen schlummert das Konventionelle. Sie heissen deshalb „gross“, weil sie von Vielen schon gesehen worden sind. Umgekehrt, auf die kleinen Züge kommt es an. Auf das, was sich vor uns ver-

bergen will. Was flüchtig an uns vorüberhuscht. Und was doch in seiner Summe das Behagen oder das Unbehagen unseres gegenwärtigen Zustandes ausmacht. Hier liegt die Entdeckung auf dem Gebiete des inneren Menschen: die grössere Feinheit, mit der er auf das Äussere reagiert, also die grössere Sensibilität, die grössere Wahrnehmungsfähigkeit, die intimere Perzeption. Aus welcherlei Elementen setzt sich Alles eine „Stimmung" zusammen?! Analysieren wir uns das! Wir werden damit allerdings zunächst die Stimmung zerstören. Aber wir werden sie um so bewusster und ganzer wieder herstellen lernen und für die Kunst, d. i. also hier: Reproduktion, sozusagen erst erobern.

Ich sitze beispielsweise eines Wintervormittags in meinem Zimmer und lese. Halb bin ich aufmerksam, halb auch zerstreut. Ich folge Dem, was im Buche steht und denke darüber nach. Ich werde aber nicht davon absorbiert. Um mich herum ist Leben wach, und ich spüre dieses Leben. Ich sitze faul da, die Beine ausgestreckt auf einen Stuhl, der in der Nähe des Ofens steht. Die weissen Kaminkacheln blinken, die gelbmessingene Röhrenthür blitzt und spiegelt. Die Flamme unten, hinter der noch offenstehenden Thür, wühlt und rauscht. Ein zuckender Feuerschein huscht zuweilen über die Wand und verkriecht sich dann wieder furchtsam. Neben mir, auf dem weissbedeckten Tische, ist das Frühstücksgerät zurückgeschoben. Mir zunächst steht die Tasse; ein Restchen gelbbraunen Thees äugt schüchtern zu mir her-

auf. Ich „sehe“ das alles nicht. Ich gebe ganz gewiss nicht Acht darauf. Aber — ich nehme es wahr. Es kokettiert mit meinem Bewusstsein. Und während ich denke: „Sollte wirklich jetzt Schiller wieder unsere Geistesstruktur beeinflussen?“ — sage ich mir zugleich: „Ob ich nicht bald die Ofenthür zumachen soll?“ ... „Die Kohlen müssen gleich ausgebrannt sein“ ... „Ich glaube, es wird immer kälter im Zimmer.“ Und ich vertiefe mich wieder in die Lektüre. Ich denke: „Wirklich war dieser Schiller ein grosser Charakter. Und da wir heute begreifen, was gerade beim Künstler der Charakter gegenüber dem Leben bedeuten will —“ und im gleichen Moment spüre ich, wie draussen auf den Bahnsträngen ein Ringbahnzug vorüberrattert, wie meine Nerven die Schuckelbewegungen der Wagen alle mitmachen, und wie in meinem Gehirn die Glocke läutet, die eben schrill vom Wärterhäuschen herübertönt. Und so durch meine Lektüre und „angestrengte Gedankenarbeit“ geht, vorwitzig und indiskret, bald dieser, bald jener Ausseneindruck: das Rasseln des Windes an den Fensterscheiben, ein Gefühl von Kälte über meine Beine, unten im Hofe die Stimme eines Ausrufers, Schwankungen im Licht und in den Schatten, vorüberschwirrende Taubenzüge, das Bollern der Dampfbahn über die zitternde Trajektbrücke. Und wenn ein Wagen rollt, unterscheide ich ganz genau das Schleifen der Räder und das Trappen der Hufe, und wenn ein Hund bellt, nicht minder genau, ob Müller's Spitz oder Schultze's Pintscher. Denn ob ich gleich sehr

in meine Lektüre vertieft bin, irgend Etwas lauscht in mir nach aussen und giebt sehr wohl Acht auf das, was um mich vorgeht.

— So gut wie diese Zwitterstimmung hätte ich natürlich auch eine Einheitsstimmung hier anführen können. Aber jene drückt leichter und bestimmter aus, worauf es bei Stimmungsdarstellungen ankommt: auf den Rapport zwischen den Innenzuständen des menschlichen Individuums und den unablässig spielenden Ausseneindrücken der Umwelt. Dieser Rapport kann intim und kann gespannt sein, er kann sich auch, wie hier, als eine neckische Kreuzung darstellen. Es ist nun das Verdienst von Holz-Schlaf, auf diese Symptomenkette zuerst bewusst und mit künstlerischer Absicht geachtet zu haben. Freilich musste es im Feuer des Entdeckungseifers zunächst so kommen, dass das Aussere weit mehr beachtet wurde, als das Innere. Denn das Äussere bietet sich, wie der Beobachtung, so auch der „Entdeckung" leichter dar.

Während sie so bei der Arbeit waren und eine Skizze nach der anderen, rein zu neukünstlerischen Stilzwecken hinschrieben, „Die papierne Passion", „Krumme Windgasse 20", und auf nichts Anderes auszugehen glaubten, als das Leben in seinen winzigsten Ausserungen zu packen, passierte etwas Merkwürdiges. Indem sie die ganze Welt gleichsam nur mit den Sinnen in sich aufnahmen, hatte sich auch ihr Gehör gegenüber der menschlichen Sprache in wundersamer Weise verschärft. Nicht nur, dass sie alles Mundartliche weit nüanzierter aufnahmen als bis-

her, sie beobachteten und reproduzierten auch in der treuesten Weise, was man die „Mimik der Rede“ nennen kann: jene kleinen Freiheiten und Verschämtheiten jenseits aller Syntax, Logik und Grammatik, in denen sich das Werden und Sichformen eines Gedankens, das unbewusste Reagieren auf Meinungen und Gebärden des Mitunterredners, Vorwegnahme von Einwänden, Captatio benevolentiae und all' jene leisen Regungen der Seele ausdrücken, über die die Widerspiegeler des Lebens sonst als „unwichtig“ hinwegzugleiten strebten, die aber gerade meist das „Eigentliche“ enthalten und verraten. Indem Holz-Schlaf alles dieses mit pünktlichster Gewissenhaftigkeit notierten, erwarben sie sich eine Intimität des Sprechtons, die, wenn auf das Drama übertragen, zugleich revolutionierend und stilbildend auftreten musste. Dieses hatten die beiden jungen Dichter erkannt, und so schrieben sie ihre „Familie Selicke“.

III.

Man ist gewohnt, über die „Familie Selicke“, sobald man sie genannt hat, in Jeremiaden auszubrechen und mit Totenrichterfeierlichkeit zu versichern, dass von ihr sich „alles Unheil“ herschreibe, das seitdem das jungdeutsche Drama bedrückt. Und wirklich ist die „Familie Selicke“, rein vom Standpunkt der Bühne aus betrachtet, trotz ihrer Grauheit nichts als ein rosenroter Irrtum. Die absolut getreue Reproduktion des Lebens, die anfangs blos ein Mittel sein

sollte, ist hier zum Zweck erhoben. Die Bühne verträgt aber keine anderen Zwecke als ihre allereigensten. Mit brutaler Lieblosigkeit macht sie allem den Garaus, was neben ihr ein eigenes selbständiges Leben führen will. Sie verlangt nicht blos „Bewegung", sondern weit mehr noch strengste Konzentration, und beides waren Holz-Schlaf ihr schuldig geblieben, mussten sie ihr schuldig bleiben — solange sie nicht bewusst zu unterscheiden verstanden zwischen dem Reiz eines Experiments und der Geschlossenheit eines Kunstwerks. Trotzdem —! Ja, es giebt ein solches „Trotzdem". Es wäre traurig, wenn die Resultate der Holz-Schlaf'schen Experimentierkunst für unsere Bühne verloren gehen sollten. Nur durften sie nicht nackt übernommen werden. Sie müssen sich unterordnen und einfügen lernen. Sie dürfen dann aber auch, weil sie eine erhöhte Lebensintimität bringen, an die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers erhöhte Ansprüche stellen. Denn schliesslich gilt es ja doch, für eine feinere Kunst auch ein feineres Publikum heranzuerziehen. Und dieses feinere Publikum wird „Bewegung" wahrnehmen können, auch wo sie in leisen Schwingungen sich regt, statt mit der Wut eines Stieres umherzufahren, — und es wird „Konzentration" empfinden, auch wo in scheinbar bequemer Zustandsschilderung die Grundbedingungen einer Existenz und dadurch die Voraussetzungen eines künftigen Geschickes entwickelt werden, statt dass sich plump Schlager auf Schlager keilt, Atem, Besinnung und Empfänglichkeit raubend. Im übrigen — ich rate jedem, die „Familie Selicke"

jetzt, nach reichlich neun Jahren, noch einmal zu lesen. Man wird nicht nur über manches milder denken, man wird auch staunen, wie jung sie sich gehalten hat. Und schliesslich wird man gar finden, dass wir seitdem bereits ein ganz nettes, ein erkleckliches Stück — wieder dahinter zurückgesunken sind. Vieles hat man unnötig geopfert, Manches in gedankenloser Weise nachgeäfft. Im grossen und ganzen hat man es nur wenig verstanden, die wirklich bedeutsamen Errungenschaften weise zu verwerten. Und an Mut und Zähigkeit hat es gleichfalls gefehlt. Die Kapital-Fragen erwiesen sich eben mächtiger als die Kunstfragen. Wenn schon bei den armen Dichtern, — um wie viel mehr bei den doch reich-werden-wollenden Bühnenleitern!

Wie hätte sonst ein Werk, wie Schlafs „Meister Oelze“ vergeblich um eine Aufführung kämpfen können. Gewiss teilt dieses Drama noch manche Fehler der „Familie Selicke“. Das Episodische ist sogar noch ausgeschwellter darin, aber auch reicher an intimem Reiz und stets von jener feinen Relation zum Ganzen, die oben als „Stimmung“ charakterisiert wurde. So wirkt das „Milieu“ keineswegs erdrückend. Die Menschen bewegen sich sicher und natürlich darin, als in dem ihnen gemässen Element. Und doch sind sie überall von jener starren individuellen Eigenart und Hartnäckigkeit, die die thüringische Rasse charakterisiert. In dieser Doppelheit, der stimmungsvollen Zustands- und Lokalmalerei auf der einen Seite, und auf der anderen Seite in der minutiösen namentlich

im Sprechton aufs genaueste durchgeführten Charakteristik der Personen, besteht die Haupt-Errungenschaft des jung-deutschen Dramas — auch über Ibsen hinaus! Holz-Schlaf sind darin durchaus bahnbrechend gewesen, und unter ihnen beiden wieder besass Holz die eigentliche Initiative (wenn auch vielleicht Schlaf das reichere Talent). Diese Errungenschaften waren freilich durchaus allgemein-methodischer Natur, es waren „Mittel", die, wie oben erwähnt, sich zunächst der Natur des Dramas widersetzten, dafür aber dem Rein-Poetischen eine Tiefe und Gewalt zuführten, die das Drama sich nicht entgehen lassen durfte. So ist denn nach und nach unser Drama ein anderes geworden — weil unsere Bedürfnisse andere geworden sind. Die Bühnenregiekunst hat gelernt, die kleinen Stimmungsfaktoren zu beachten und über das Ganze eines Aktes oder eines Stückes einen einheitlichen Ton auszubreiten, der wie ein duftig-zarter Schleier alle grellen Gegensätze vermittelt oder auflöst. Und nicht minder haben die Schauspieler gelernt, einen Charakter in der Fülle feinster Nüancen schillern zu lassen, durch leise nachlässige Bewegungen, Tempowechsel und dynamische Schattierungen der Rede die inneren Zustände der Menschen zu verraten und so eine eigene Vibration und Bewegung zu erzeugen. Und nicht zuletzt hat auch das Publikum gelernt, das Neu-Gebotene in sich aufzunehmen und sich von den leiseren Tönen ergreifen zu lassen. Die Dichter aber haben fleissig mit den zuerst in der „Familie Selicke" angewandten Mitteln weitergearbeitet, ja sie haben sie längst trivialisiert

und dadurch bewiesen, wie sehr ihnen diese Mittel notwendig geworden sind.

*

Während so ein Aufschwung im deutschen Drama und Bühnenwesen nicht zu verkennen war, schien Arno Holz, der so sehr daran beteiligt war, in Unthätigkeit zu versinken. Man hatte schon fast aufgehört, mit seinem Namen überhaupt noch zu rechnen, als er im Herbst 1896 plötzlich ein neues Drama veröffentlichte, „Die Sozialaristokraten". Dieses Stück zeigte allerdings bis zur Evidenz, dass Arno Holz sich blos im Besitz einer Methode befindet, dass er aber an einer geradezu seltsamen Unfähigkeit leidet, sie den natürlichen Bedingungen der lebendigen Bühne künstlerisch anzupassen. Als das Drama im Sommer 1897 aufgeführt wurde — stellenweise unzureichend, wie bekannt werden muss — vermochte es als Ganzes eine stärkere Wirkung nicht zu erzielen, fesselte dagegen durch frappante Einzelzüge und witzige Beobachtungen. Holz schwelgt förmlich in virtuoser Charakterisierungskunst. Jede Person spricht ihren vollkommenen subjektiven und meist höchst ergötzlichen „Stiefel". Die Repliken sind von geradezu wundervoller Prägung und, bei dem Reichtum an Figuren, von amüsantester Lebensbuntheit. Es ist eben nicht das kleinste Beobachtungsdetail vernachlässigt. Das Hin und Her des Gespräches ist von so zwangloser Natürlichkeit, so unwillkürlich in seinen Vor- und Rücksprüngen, dass sich alle Personen nach Herzenslust ergehen können, ohne dass eine Absicht störend bemerkbar

würde. Freilich fehlt es dafür an jeder dramatischen Spannung. Es ist keinerlei Elektrizität in der Luft. Und wenn des heiteren Spiels genug ist, dann geht ein Akt eben zu Ende.

Das Stück ist gedacht als die Eröffnung einer grossen Serie, die uns ein Gesammtbild des heutigen Berlin geben und zugleich „Das Ende einer Zeit in Dramen“ schildern soll. Arno Holz bleibt also seiner ersten Liebe treu. Wie er der Lyriker der märkischen Weltstadt war, so will er jetzt ihr Dramatiker werden. Er selbst ist zwar kein Berliner von Geburt, was ja beim Charakter dieser Mischlingsstadt beinahe ein Fehler wäre — dafür aber ein ganz entschiedener Berliner von Physiognomie. Auch ist er seit frühen Jugendjahren mit der Stadt aufs Innigste vertraut, und ihren Dialekt beherrscht er souverän, in allen Schattierungen, vom Tiergartendeutsch bis zum Kutscherjargon. Der markante Grossstadtzug in Holz unterscheidet ihn aufs Bestimmteste von seinem Genossen Schlaf, den erst die Kleinstadt und das ländliche Leben wahrhaft innerlich produktiv zu machen vermochten.

Im Übrigen sind die „Sozialaristokraten“ recht spürbar die Frucht einer geheimen und schleichenden Verbitterung, die sich des Dichters während seines langen und aufgezwungenen Schweigens bemächtigt hatte. Daher nahm er sich denn auch gleich das litterarische Leben aufs Korn, zumal den Teil, der ihn wohl am meisten geärgert hatte: ein gewisses modisches Phrasenheldentum, das sich in aller plebe-

jischen Unschuld mit dem seit Nietzsche wieder begehrenswerten Mantel des Aristokratismus bedeckt. Ob Holz sich dabei die richtigen Leute herausgesucht hat, ist eine Frage für sich. Keine Frage aber ist, dass er zu scharf gesehen hat, dass er Proportionen und Konstellationen böse verrückt und verzerrt hat. Natürlich ist dadurch auch die ästhetische Beurteilung bedenklich erschwert. Holz bringt einerseits Einzelzüge, selbst Titel von Büchern und bekannte Aussprüche, die mit geradezu frevler Indiskretion auf gewisse Urbilder hindeuten. Er gestattet sich andererseits mit diesen Urbildern ein freies Hanswursteln, das deren Physiognomien wieder verwischt und ihnen Unmöglichkeiten auf den Buckel lädt. Ist solch ein Verfahren zulässig? Das heisst: kann etwas künstlerisch Ganzes, Organisches dabei herauskommen? Ganz gewiss nicht! Urbild und Abbild rinnen beständig ineinander über und verwirren so die klare Gestaltung. Wir sehen die Menschen von Diesem zu Jenem hinschieben und geschoben werden. Wir erfahren aber nicht, wie die Schiebungen eigentlich vor sich gehen, z. B. wie der frühere Redakteur der verkrachten Wochenschrift „Der Sozialaristokrat" plötzlich dazu kommt, Reichstagskandidat und Nachfolger von — Ahlwardt zu werden. Das ist ein fauler boshafter Witz, aber keine innere glaubhafte Entwickelung.

Die innere Vision, die bei Schlaf so stark ist, fehlt bei Holz ziemlich empfindlich. Er *sieht* seine Menschen, aber er *träumt* sie nicht. Er beobachtet mit Unbarmherzigkeit ihre kleinen Schwächen und

unwillkürlichen Eigenheiten, weiss, wie und wann sie ihre Fingerglieder bewegen, und ob sie sich an der Nase oder am Ohrläppchen zupfen. Aber er fühlt nicht, gleich Schlaf, jene innersten Triebsäfte, die einem Menschen die stille Sicherheit und holde Biegung einer Pflanze geben. Er ist ein vortrefflicher Charakteristiker, aber nicht gerade ein tiefer Psychologe.

Bezeichnend ist auch, dass die „Sozialaristokraten", trotz der ziemlich pomphaft angekündigten „Serie" vereinzelt geblieben sind und wohl auch noch lange vereinzelt bleiben werden, weil seitdem eine ganz andere Liebe als das Drama Holz aufs neue gepackt hat: die Lyrik. Und in der Lyrik hat er denn seither neue Wege nicht blos versucht, sondern auch erschlossen. Er hat seine impressionistische Arbeitsmethode dorthin übertragen.

IV.

In der Lyrik hat sich der impressionistische Zug unserer Zeit bisher am geringsten zeigen können. Zwar ist die Lyrik ihrem Inhalte nach ganz und gar Impression, seelische oder visionäre, und sie ist das von allen Zeiten an gewesen. Aber sie trug auch von jeher gegen den Impressionismus in sich ein starkes Gegengewicht, das Gegengewicht der Form, der stilvoll-rhythmischen Durcharbeitung. Der Lyriker, der den konzentrierten Auszug einer vergänglichen Stimmung gestaltet, will ihr durch die Gabe der Dichtung einen für Alle fühlbaren unvergänglichen Reiz und Wert verleihen. Er trachtet darum nach der „gebundenen Form", er will durch

diese Gebundenheit das unauflöslich Dahinflatternde in eine bleibende Erscheinung bannen. Er will das Seltenste, Erlesenste, Momentanste, Subjektivste so in Worte giessen, dass es dem Gedächtnis der Menschheit nicht mehr entschwinden kann und dadurch Allgemeingiltigkeit erlangt. Eine einzige diamanthell geschliffene Zeile, die sich durch unwiderstehliche Schönheit und Kraft auf Aller Lippen drängt, vermag oft mit Fug des Lyrikers höchster Stolz zu sein, und in wenigen Zeilen und Strophen hat sich von jeher erschöpfen müssen, was er über eine von ihm erlebte und gestaltete Stimmung zu sagen unternahm.

Dazu kommt noch ein Zweites, die Beziehung der Lyrik zur Musik. Der Lyriker hat mit dem Musiker eine Gleichheit des Zieles: die vage, schwebende, unendliche Gefühlsanregung. Die muss er jedoch mit ungleich gröberen Mitteln erreichen. Während der Musiker die ganze Welt der bedeutungslosen, rein durch sich selber wirkenden Töne für sich hat, die als rein sinnliche Werte sich unmittelbar in Gefühlswerte umsetzen lassen, ist der Lyriker an die sprachlich fixierten, mit festen Bedeutungen behafteten Laute gefesselt, die ihrer eigensten Natur nach dem Gefühl widerstreben, indem sie vorlaut auf den Verstand einreden.

Der Dichter muss sich deutlich machen und will doch verschleiern; er muss mit Holzinstrumenten klappern und möchte doch Geigen und Posaunen anstimmen; er muss die Erde plündern und möchte doch die Himmel vor uns aufreissen. Mit den blossen,

simplen Worten sind eben derart subtile Wirkungen kaum zu erreichen. Der Lyriker sucht daher die prosaisch fixierten Sprachelemente mit rein musikalischen Elementen zu verschmelzen, um mit dem gefühlsberückenden Beistand dieser Hilfskraft das vor ihm schwebende Ziel desto sicherer zu ergreifen. Im Rhythmus zunächst fand er solch ein Mittel von unmittelbarer bethörender Kraft, das über den Sinn der Worte hinweg seine eigene Sprache redete und, wie mit absichtlicher Übergehung des Gehirns, impulsiv und mächtig auf Blut und Nerven drang. Indem man alsdann den Rhythmus zerlegen lernte und die Eigenart seiner verschiedenfältigen Bewegungen und Bedeutungen fand, entdeckte und konstruierte man die mannigfachsten Versfüsse und Metra und erzielte durch kunstmässige Kombination derselben den Bau von Strophen, durch die man, je nach Bedürfnis, reichste Abwechslung und gleichmässige Wiederkehr erzielte. Eine bunte Skala von Kunstmitteln, denen eine grosse musikalische Kraft innewohnte, war damit erworben, und alle arbeiteten über die sprachlichen Laute hinweg, ja gewissermassen gegen diese, nach durchaus elementarischen Gesetzen lautlicher Verbindung. Der stärkste und folgenreichste Fortschritt aber wurde erst erzielt, als man, aus der Noth eine Tugend machend, nun auch die musikfeindlichen Worte selbst in den Dienst musikalischer, d. i. rein-klanglicher Wirkungen zu stellen lernte: durch Alliteration, Assonanz und namentlich durch den Reim. Den Reim darf man wohl als einen ungeheuren kulturellen Triumph der

Sprache über sich selber feiern. Sie erzwang aus sich die Musik, schuf blühendes Fleisch aus knöchernen Rippen. In Rhythmus, Versmass, Strophenbau und Reim hat man daher gemeiniglich mit grossem Recht die Grundpfeiler der Lyrik erblickt. Tragen sie doch gleichsam das ganze, künstlich ersonnene Gebäude. Ja, genau besehen, hatten sie die Lyrik überhaupt erst erschaffen.

So waren es also zwei dem Wesen der lyrischen Kunst eng eingeschmolzene Eigentümlichkeiten, die sich dem Aufgehen im Impressionismus widersetzten: die Hinneigung zu monumental-epigrammatischer Formenprägung und das Trachten ins Musikalische. Eherne Kürze und Prägung mit melodischer Klangfülle zu verbinden, war der Lyrik Würde und Wert — und niemals, solange Poesie besteht, wird dieses Ziel ganz schwinden können. Haben doch auch in unseren Tagen zwei hervorragende Dichter, im Einzelnen mit sehr verschiedenen Mitteln und Zwecken, diesem ewigen Ziele mit ihren besten Kräften gedient: Richard Dehmel und Stefan George. Trotzdem aber wird man sagen müssen, dass die Lyrik ein Recht hat, auch einmal abseits von diesem Ziele sich neue Wege zu suchen, dass sie, der besonderen Eigentümlichkeit unserer Zeit gehorchend, auch einmal versuchen darf, eine rein-impressionistische Kunst zu werden, wie im Inhalt so auch in der Form.

Das Streben dahin war schon lange verborgen wirksam. Die Herrschaft der Strophe ist bereits erschüttert. Der Reim ist ein Kunstmittel geworden,

das man verwenden kann und auch nicht verwenden kann, unbeschadet der Ehre eines Lyrikers. Am längsten hielt der feste Rhythmus stand. Aber auch an ihm versuchte man abzubröckeln, man wollte ihn mit äusserster Freiheit und mit vollem Gutdünken, abspringend und durch einandermengend, verwenden, wohl auch gelegentlich völlig ausser Spiel setzen. Diese Bestrebungen sind nicht etwa mit dem „Freien Rhythmus" zu verwechseln, wie sie Goethe, Heine, Walt Whitman und manche Andere gelegentlich verwendeten, und wie sie in Julius Hart und Bruno Wille eine Fortsetzung, in Nietzsche's „Dionysos-Dithyramben" aber ihren bisherigen Höhepunkt gefunden haben. Doch auch dieser Rhythmus bewegt sich noch in vorgeschriebenen Massen, während, nach Holz, sich die Sprache in jedem besonderen Fall ihren besonderen Rhythmus rein aus den Bedürfnis schaffen soll. Wichtiger waren wohl die „Gedichte in Prosa", wie sie Turgenjeff beschert hat, und wie man sie abermals bei Nietzsche (im „Zarathustra") und bei vielen modernen Lyrikern antreffen kann. Vorbereitend wirkte auch die chinesische Lyrik, wie sie Judith Walter in ihrem *„Livre de jade"* gesammelt hat, insbesondere *Li-Tai-Pê*, dann auch Pierre Louys mit seinem köstlichen Buch *„Chansons de Bilitis"*. Überall wirkten hier, mochte es auch nicht immer Natur aus erster Hand sein, die grosse Simplicität des Vortrags, die Frische der Beobachtung und die künstlerische Feinheit der Gesinnung. Dann gab es sehr bemerkenswerte Ansätze zu völliger Ungebundenheit

in der deutschen Lyrik, wie namentlich Liliencrons prachtvolles „Betrunken".

Aber alle diese Bestrebungen hatten etwas Vereinzeltes. Noch fehlten Fahne und Schlachtruf, um die Scharen zu sammeln und in einen neuen fröhlichen Krieg zu führen. Da trat Arno Holz mit seiner neuen Lyrik hervor und gab der ganzen Lage eine prinzipielle Wendung. Die alte Kämpennatur bewährte sich auch hier. Holz drang auf eine völlige Scheidung der beiden Wege, des alten (wie er meint) und des neuen. Er forderte laut und tönend zu einer Sezession auf — man könnte wohl sagen: *in montem profanum!*

Ich glaube nun allerdings, dass Holz die von ihm herbeigeführte Wendung überschätzt, dass insbesondere von einer jetzt anbrechenden zweiten Phase der Weltlyrik nicht wohl die Rede sein kann. Trotzdem messe ich seinem Auftreten Wichtigkeit bei. Mag sein, dass Arno Holz kein Mann von imponierend grossem Kapital ist. Aber in der Ausnützung geistigen Kapitals hat er schlechtweg nicht Seinesgleichen. Seine Eigentümlichkeit und höchste Tugend — gewiss von anderer Seite betrachtet, auch sein Fehler — besteht darin, niemals mit einem halben Gedanken und einer halben Konsequenz sich zufrieden zu geben, sondern unentwegt aufs Ganze zu dringen. Er hat etwas Absolutes in seinem Wollen, in seinem Hervortreten etwas Absolutistisches. Es ist der Urpreusse in der Litteratur. Jeglichen Fortschritt sucht er durch Drill zu erreichen. Sehr witzig hat ihn Hermann Bahr einmal als Seminar-

direktor betrachtet, der seinen Jungens mit der denkbar besten klarsten Methode das Dichten beibringt. Immer wieder die Methode! Bevor die nicht feststeht, streng gefügt und zweifelsohne, wird keine Zeile geschrieben. Erst müssen alle Mittel und Wege, die zum Ziele führen, scharf und logisch durchdacht und an den Forderungen der gegenwärtigen Entwickelungsphase nachgeprüft sein. Dann erst, wenn Alles stimmt und nicht der blasseste Hauch eines Zweifels mehr vorhanden ist, ergeht das Kommando: „Achtung! Alles klar zum Gefecht! Marsch, marsch, und — losgedichtet!“

Arno Holz hat jetzt zwei kleine, hübsch ausgestattete Bändchen mit je fünfzig reimlosen und, soweit sich das machen liess, auch rhythmenlosen Gedichten herausgegeben, betitelt „Phantasus“. Er hat ausserdem in einer zehn Seiten langen Selbstanzeige in der Zukunft vom 30. April 1898 (Nr. 31) mit aller wünschenswerten Ausführlichkeit und Genauigkeit seinen ästhetischen Standpunkt dargelegt. Man erkennt daraus die doppelte Frontstellung, sowohl gegen das Monumental-Dekorative im sprachlichen Ausdruck, wie auch gegen das Musikalische als Selbstzweck im sprachlichen Rhythmus. Die Worte sollen alle in ihrer ersten schlichtesten Bedeutung gebraucht werden, statt „Meer“ soll nicht mehr „Amphitrite“ gesagt werden dürfen. Strophenbau, Reim und fester geschlossener Rhythmus werden als störend für dieses Ziel — weil sie fortwährend sachliche Zugeständnisse verlangen — verworfen. Ganz nackt und klar und primitiv soll, was in der Seele sich regt, im Gedichte ausgesprochen

werden. Was bei Anderen „Instinkt“ war, wird bei Holz „Überlegung“, wird in die volle Lichthelle des Bewusstseins übergeleitet.

Dieses Bewusstmachen des Zieles — mag man es nun als berechtigt anerkennen oder nicht — ist unter allen Umständen ein Fortschritt. Aber in der Praxis der Dichtung wird das Bewusstsein oftmals hinderlich. Seltsam, diese Gedichte gehen auf äussersten Impressionismus — dabei fehlt aber recht häufig das wesentlichste Merkmal einer naiven Impression: das Unwillkürliche, die Selbstvergessenheit! Es ist Impressionismus aus Kunst. Das Einfache wirkt nicht schlicht, sondern als Spitze des Raffinements. Und statt dass, wie thörichte Rezensenten meinen, Formlosigkeit herrscht, sind vielmehr die Worte bis auf den Buchstaben abgewogen und in ihrer Komposition von geradezu rococohafter Grazie. Der Impressionismus ist für Holz eine Feinschmeckerei — wer das nicht herausspürt, versteht diese Gedichte nicht zu lesen! Er erzählt etwa, wie er noch im Bett liegt und eben Kaffee getrunken hat.

Das Feuer im Ofen knattert schon
durchs Fenster,
Das ganze Stübchen füllend,
Schneelicht.
Ich lese.
Huysmans. Là Bas.
. . . . Alors,
en sa blanche splendeur,
l'âme du Moyen Age rayonna dans cette salle . . .

Plötzlich,
irgendwo tiefer im Hause
ein Kanarienvogel.
Die schönsten Läufe!
Ich lasse das Buch sinken.
Die Augen schliessen sich mir,
Ich liege wieder da, den Kopf in den Kissen — —

Hier ist die Stimmung der Situation auf impressionistischem Wege, das ist durch Zerlegung in ihre Symptome, aber gleichzeitig mit bewusstem künstlerischen Raffinement — indem die Symptome nicht blos naiv addiert, sondern nach Zwecken gruppiert werden — herbeigeführt. Manches an diesem Gedicht ist sehr hübsch gelungen. Anderes zeigt einen eigentümlichen Fehler in der Methode von Holz, welcher darauf zurückzuführen ist, dass eben alles zu bewusst entstanden ist. Holz, statt seine Empfindung mitzuteilen und auf den Leser zu übertragen, begnügt sich zuweilen damit, sie einfach zu konstatieren. „Ich lese. *Huysmans. Là Bas.*" Das ist kalt und knöchern, malt nicht, vibriert nicht. „Die schönsten Läufe!" Ja, ich glaube es gern, aber ich — höre sie nicht! Damit das geschehe, muss die Thatsache dieser „schönen Läufe" nicht blos sachlich, gleichsam aktenmässig, vor mir konstatiert werden, sondern der Lauteffekt muss meinem geistigen Ohr suggeriert werden. Gelegentlich kann sich Holz durch solch nüchternes Konstatieren den vorher bereits erreichten poetischen Eindruck völlig wieder verderben. So giebt ein Gedicht eine Anzahl von Rauchervisionen: „Grüne glimmende See-

UNIV. OF CALIFORNIA

sterne — Augen, die glotzen — ein riesiger Rachen reisst sein Maul auf“ . . . „Durch einen roten Korallenwald segelt ein silberner Mondfisch.“ Und danach heisst es, höchst prosaisch: „Ich liege und rauche aus meiner Wasserpfeife.“ Diese Worte sind ein Kommentar, nicht aber ein poetisches Bild, und so wird das Ganze eine Raucherphantasie, bei der der Rauch fehlt. Überhaupt ist es Holz nicht gegeben, weder Gehörlaute zwingend mitzuteilen, noch bei Gesichtseindrücken das Flatternde, Vage, Verfliessende herauszubringen. Weil er stets auf höchste Prägnanz des charakteristischen Details ausgeht, ist er nur in solchen Stimmungen Meister, wo das feinbeobachtete Detail durch sich selber wirkt, so wenn er etwa von dem Teichspiegelbild eines über eine Brücke reitenden Leutnants die Worte gebraucht: „pfropfenzieherartig ins Wasser gedreht“. In der Regel ist nun aber bei Wirklichkeitseindrücken das Detail zwar in Menge vorhanden, pflegt indes bis zu einem gewissen Grade sich gegenseitig aufzuheben, und aus verschwommenen Vorstellungen und schwankenden Gebilden taucht vielleicht nur ein einzelner fester Körper mit Farbe und Linie für uns auf, während rings um ihn Alles bebt. Und so tritt denn das Merkwürdige ein, dass mit all seinem raffinierten Impressionismus sich Holz der Wirklichkeit gegenüber ziemlich ohnmächtig fühlt, und dass er erst da seine ganze Kraft entfaltet, wo er — Phantast wird! Hier giebt die Buntscheckigkeit der Einfälle oft entzückende Farbenbilder, die durch pikante Kontraste belebt und durch schnörkelhafte

UNIV. OF CALIFORNIA

Arabesken ornamentiert werden. Gedichte wie die von der Insel Nurapu, oder vom Tulpenbaum und der Prinzessin, oder vom Götzen im Tempelhain mit den siebzig Bronzekühen, oder vom weissmarmornen Götterbild, das nach tausend Jahren zu neuem Leben erwacht, wirken nicht blos formal, durch ihr Detail und ihre Komposition, am bestechendsten, sondern sie offenbaren auch, weil der Dichter sich am freiesten gehen liess, den stärksten rein-lyrischen Gehalt. In einem Falle beginnt ein Gedicht mit einer ziemlich geklügelten, fast gequälten und dabei nicht einmal korrekt beobachteten Wirklichkeitsschilderung: „Lachend in die Siegesallee schwenkt ein Mädchenpensionat“ — und das ganze Gedicht bleibt nüchtern, bis plötzlich die Wirklichkeit über den Haufen gestossen wird und ein frecher phantastischer Einfall einsetzt, der in dem zündenden dionysischen Ausruf gipfelt: „Mädchen, entgürtet euch und tanzt nackt zwischen Schwertern!“

Weit mehr noch als das erste Phantasusheft bekundet das zweite die Hinwendung zur Phantastik. Die direkte Wirklichkeitsschilderung schwindet mehr und mehr, und die Stimmung löst sich auf in sehnsüchtige Visionen, die wirr durcheinanderfliessen, jedoch stets — und darin zeigt sich der Impressionist — in prägnant gesehenen Bildern. Holz hat nicht verschmäht, von allen Fortschritten modernster Lyrik, auch von Dekadenten und Symbolisten, zu lernen. Alle ihre Kunstgriffe hat er in seiner Hand und wendet sie auf seine Methode an. Diese Methode hat sich

in den letzten Sachen bedeutend vervollkommnet. Sie ist weicher, gleitender, vieltöniger geworden. Sie ist bis zu dem Grade ausgebildet, dass es ihr keine Schwierigkeit mehr macht, von einer Wirklichkeitsstimmung ausgehend, direkt ins Phantastische abzubiegen, die Vorstellungen kaleidoskopisch durcheinander zuwirren und dann wieder mit grösster Sicherheit, ja mit vollkommener Selbstverständlichkeit, ins Wirklichkeitsbild zurückzukehren. Ein Muster dieser Art scheint mir das folgende Gedicht zu sein:

Unter weissen Sommerwolken,
Blumen und Gräser wiegen sich, ich bin so wunderbar müde,
schlafe ich ein.

Aus einer Welt, die unterging, ruft der Vogel Bülow,
in meinem Traum flammt Mohn, wogt ein Kornfeld.

Durch riesige Korallenwälder
sinke ich immer tiefer.

Seesterne rollen in mir und alte Kronen.

Meine grünen Töchter,
Tang im Haar,
tanzen.

Ich bin die Flut, ich bin die Finsternis.

Glocken!

Der Abend weckt mich.

Durch die hängenden Zweige eines Birkenwäldchens
glitzert ein Goldhimmel!

Sehr reizvoll nimmt sich diese phantastisch-impressionistische Kunst in den Kindergedichten aus,

in denen Holz besonders glücklich ist. Auch wird diese Art des direkten Übergangs von Phantasie in Wirklichkeit und von Wirklichkeit in Phantasie, fast könnte man sagen: die völlige Gleichsetzung der beiden Faktoren, von Kindern durchaus verstanden und gewürdigt, da dies ihrer eigenen Art zu denken entspricht. So erzählt Holz etwa von einem Pfefferkuchenhäuschen mit Goldpapierfenstern und Rauch aus Watte und anderen realistischen Details und stellt davor den „Zwerg Turlitipu" mit den listigen Korinthenäugelchen und den Beinchen aus Streichhölzern. Oder er kommt vom Weihnachtsbaum, in dem der Mondschein glitzert, gleich auf Katerlieschen und Rumpelstilzchen und auf die Marzipanschweinchen, die zu einer Hochzeit geladen sind.

In solchen und ähnlichen Gedichten, die mit einer sehr fühlbaren ästhetischen Wollust gearbeitet sind, scheint sich uns der Impressionist Arno Holz in seiner wahren Wesenheit zu enthüllen: nicht als angstvoll-pedantischer Naturalist, sondern als bizarrer Ornamentaliker. Und gerade der scheinbare Gegensatz der beiden Elemente, des Impressionistischen und des Dekorativen, giebt den Gedichten von Arno Holz ihren ebenso pikanten, wie durch und durch persönlichen Zug — das Unnachahmliche. Für den Impressionismus aber erweist sich diese Beobachtung als sehr verheissungsvoll. Sie zeigt, dass er unglaublich schmiegsam und wandlungsfähig ist, ohne von seiner Art das Mindeste zu opfern. Erwachsen konnte er vielleicht blos aus der Wirklichkeitsbeobachtung, doch

dann lässt er jegliche Art von Übertragung zu und spielt oft erst im Visionären und Phantastischen, oder im Rein-Psychischen, seine höchsten Treffer aus. Ein Phänomen wie Alfred Mombert, das ich hier blos streifen kann, ist dafür vielleicht der stärkeste und imponierendste Beleg.

Um Arno Holz als Mittelpunkt spriesst nun nach und nach ein ganzes Saatfeld impressionistischer Lyrik auf, von sehr verschiedenen Begabungen getragen, aber auf die gleiche Methode eingeschworen. Der Begabteste unter Diesen ist wohl, obgleich persönlich ein Apostat dieses Dichterkreises, Paul Ernst, diese lebende schillernde Libellenseele, die ganz ein Spiel von Licht und Schatten scheint. Was die Schule leisten wird, das „Seminar", bleibt abzuwarten. Aber allein schon die Thatsache ihres Vorhandenseins beweist, wie stark Holz sich darauf versteht, Andere anzuregen und zu überzeugen. Wie hoch daher auch später die Litteraturgeschichte Holzens persönliche Kunstleistungen einschätzen mag — Eines wird sie mit Sicherheit behaupten müssen: dass er ein Bahnbrecher war!

Schlaf

I.

Unser lieber deutscher Johannes ...

Seine Stimme ist leiser und leiser geworden, dunkler und dunkler. Und manchmal ist in ihr ein bängliches Schwanken, ein zauderndes Stocken. Dann will Furcht in uns hinein. Sollte die Stimme schon verlöschen wollen?

Aber gleich darauf beginnen wir schon wieder zu hoffen. Er hat diese ungeheure Sicherheit zur Natur, dieses ruhige Insichselber-Kreisen, diese Kinderseele mit dem liebenden, lachenden Vertrauen! Sind solche Menschen nicht gefeit?!

Doch dann wieder dieses grelle und jähe Wissen! Dieses erstarrende Verstummen vor dem enthüllten Schicksalsblick! Und dieses dämmernde ermattete Zurückweichen vor der greifenden Gespensterhand!!

Widersprüche durch Widersprüche geschlungen! Und doch das Ganze so klar und schlicht und einfältig, so durchsichtig-deutsch!

Ja, so deutsch! Das fühlen wir immer wieder als sein Tiefstes und Eigenstes. Es ist sein Unverlierbares. Wird auch sein Siegreiches sein!

*

Denn noch hat er ja nicht gesiegt!
Wo sind die Lippen, die ihn mit Andacht nennen?!

Ein paar Dichter vielleicht, einige Künstler — Leute von der Zunft. Die Menge sieht in ihm stets noch ausschliesslich den Mitverfasser der „Familie Selicke". Von dem, was er später schuf, nimmt sie kaum Notiz, oder gafft verständnislos hin. Und doch ist gerade der von Holz getrennte, vielmehr: losgelöste, Schlaf jener Johannes, den wir meinen, der Prophet und der Finder eines neuen Heilands.

In der „Holz-Schule" war Schlaf innerlich nicht völlig frei geworden. Er stand unter einem vielleicht nicht bewusst empfundenen, doch schweren und niederhaltenden Bann. In der Einsamkeit hat er sich später zum Innersten seiner selbst wieder durchtasten müssen. Da quoll erst sein wahrer, sein tiefster Reichtum in ihm auf. Jener Reichtum, der von Urbeginn in ihm ruhte, von dem er selbst nichts wusste, den er sich weder zu erringen noch zu erobern brauchte: der starke dichterische Einklang mit der Welt alles Lebendigen.

Und trotzdem! Wie vieles war doch auch in harter ehrlicher Arbeit, gemeinsam mit dem Freunde Holz, erkämpft und erworben worden! Jene Vorbereitungsperiode, an deren Schluss die „Familie Selicke" steht, hat zu allem Späteren erst die sicheren und tragfähigen Fundamente gelegt. Eine so weich und lyrisch angelegte Natur wie die von Johannes Schlaf, mit ihrem schlummernden Hang zu visionärer Mystik, barg von vornherein die Gefahr der Zer-

flossenheit und dadurch der Unproduktivität in sich. Welch ein Glück daher, dass der energische, zielbewusste, zupackende Arno Holz bei Schlaf die Erziehung zur Arbeit übernahm und mit dem ganzen Feuereifer des geborenen Dogmatikers, wenigstens vorläufig, Ziel und Wege wies. Schlaf acceptierte damals blank das mit so viel Scharfsinn ausgerechnete und mit bestechender Logik aufgebaute Programm vom „konsequentem Realismus". Er fühlte vielleicht, in träumender Dumpfheit, dass Nichts seinem Naturell ferner lag als gerade dieses Programm mit seiner Forderung der vollkommenen Objektivation und der bewusst-systematischen Aussenbeobachtung. Wer hat aber niemals an sich erfahren, dass gerade der fremdeste Stoff zum stärksten Lebenerzeuger in uns werden kann?! Jedenfalls hat Schlaf, indem er scheinbar den Plänen von Holz dienstbar wurde, in vortrefflicher Weise für sich selbst gesorgt. Die stramme, man darf wohl sagen: militärische Zucht, die er über sich ergehen liess, festete und stählte seine ganze Persönlichkeit aufs glücklichste, gab ihm einen zähen, kriegerischen, manchmal selbst schneidigen Zug. Die unendlichen Kräfte, die er in sich trug, gewannen Halt und festen Ausdruck in der Welt der Endlichkeiten. Die angeborene Fähigkeit, träumend die Aussenwelt in sich nachzuerleben und bis in ihre winzigsten Eindrücke als leise Vibrationen auf der Nervenskala spielen zu lassen, wurde, mit einem stolzen und kühnen Ruck, in den vordersten Vordergrund des Bewusstseins gehoben und klugen artistischen

Zwecken unterthan gemacht. Es galt einer Verschärfung der gesamten Sinnesthätigkeit, zugleich einer nüchternen und wachsamen Selbstkontrollierung. Es galt weiter, zum Zwecke einer möglichst exakten Reproduktion, die Ausdrucksmittel der deutschen Sprache aufs äusserste biegsam und ergiebig zu machen. Mit jedem Wort gleichsam wollte man das Leben neu um sich erstehen fühlen, und in dem denkbar schärfsten Bruch mit jeglicher Tradition kostete man den seligen Wahn einer aus dem Nichts heraus gestaltenden Schöpferfülle.

Jedenfalls, allen Forderungen, die Holz zu stellen wusste, und denen er selbst zu genügen suchte, kam das Talent von Schlaf in wunderbarster Weise entgegen. Seiner passiven Natur that es gut, diesen strengen methodischen Weg zu gehen und, mit einer Art von innerer Askese, die technischen Hilfsmittel einer neuen Kunst Schritt für Schritt zu entdecken und sich zu unterwerfen. In derart gemeinsamer, sich gegenseitig durchdringender Arbeit erzeugte sich eine eigentümliche Wärme, die alle Gegensätze überwand, jegliche Berührung verinnerlichte. In wundersam organischer Weise flossen die beiden Dichternaturelle zusammen, als ob's Verschiedenheiten, ja Widersprüche zwischen ihnen kaum mehr geben könnte. Die Illusion konnte sich erzeugen von einer „Kongruenz der Individualitäten", und merkwürdigerweise war es gerade Arno Holz, der männlich Scharfblickende, der dieser Ansicht öffentlich Ausdruck gab. Über solche Auffassung müssen wir heute lächeln. Welch naive

Gutgläubigkeit verrät sich dahinter! Aber es kann nicht bezweifelt werden, dass sie der Ausdruck einer gegenseitigen Überzeugung war.

Nun ging Schlaf von Holz fort. Dichtete allein. Und sofort stellte sich heraus, dass nur die beiderseitige Ausrüstung die gleiche, dass aber die Art der Anwendung eine individuell höchst differenzierte war. Schon der „Meister Oelze" hätte das lehren müssen, wenn er feinäugige Leser gefunden hätte. Thörichterweise aber wollte man durchaus eine zweite „Familie Selicke" darin erblicken. Die äussere Struktur zeigte allerdings einiges verwandtes. Die innere Struktur aber strebte davon weg. In der „Familie Selicke" stehen die Menschen verfremdet nebeneinander, einzig durch ihr Milieu zusammengehalten, jede für sich in einem kalten Dunstkreis. Die Sprache des Gemütes sucht sich hindurchzuringen (bei Toni), verhallt aber wie in einen leeren Nebel. Ein einzigesmal gelingt es, die Menschen in einem Gefühl zu einigen, und das ist die ergreifendste Stelle der Dichtung, der Tod eines Kindes. Ich möchte meine Hand dafür ins Feuer legen, dass hier Schlaf der Ausschlaggebende war. Denn von hier aus zieht sich die Verbindungslinie zum „Meister Oelze".

In diesem Drama giebt es Menschen, die sich hassen, mit einem unerbittlichen, bis zum Tod getreuen Hass. Aber sie sind nicht einander verfremdet, sie strömen in ihrer Feindschaft unaufhörlich ineinander über. Ihre Seelen saugen sich aneinander fest. Mit süssen Schmeichelworten, mit verkappten Sticheleien

wollen sie einander aushorchen. Die eine möchte die andere ganz durchdringen und ausfüllen. Erbitterter Hass nimmt so die Sprache bewegter Liebe, zähe Selbstbehauptung den Ton unbesorgter Neckerei an. Aber stets liegen die Menschen auf der Lauer, umschleichen einander wie Raubtiere. Eine stets vibrierende seelische Spannung kommt dadurch in die Dichtung, und je peinlicher alle Ausserlichkeiten beobachtet werden, hinter denen sich die wirkliche Absicht des Lebens verschanzt, umso stärker und zwingender wird die Illusion des Ganzen. All' jene mimische Kleinmalerei der Gebärde und der Rede, hier ist sie nicht mehr Selbstzweck, hier dient sie einem Höheren, einem Tieferen: der Offenbarung einer inneren Vision. „Meister Oelze" ist die Probe auf das Exempel der Familie Selicke und die glänzende Rechtfertigung des dort angestellten Versuchs eines neuen dramatischen Stils. Bis auf den heutigen Tag ist dieses Drama die stärkste Leistung der jüngeren deutschen Bühnendichtung geblieben — mögen auch die Theater sich noch so spröde verhalten.

Als Schlaf einige Jahre später ein neues Drama „Gertrud" herausgab, war seine Kraft bereits gesunken. Dieses Stück ist das echte Produkt einer „Übergangszeit", die sich selbst als solche empfindet, als solche begreift. Die alte Welt ist todt — sacht am Verfaulen — aber die neue Welt vermag noch nicht zu leben — die Sehnsucht selber bangt zurück. Solch zage, erregte, unbestimmte Gefühle gleiten durch dieses morsche Drama. Aber die Gefühle haben Ge-

stalt gewonnen. Doch die Gestalt ist beinahe stumm. Vergebens müht sie sich zu reden. Sie erstickt gleichsam an der Übermacht ihrer Sehnsucht, an der Qual ihrer Ohnmacht. Und wir sehen sie vor uns mit einer unendlich klagreichen Gebärde: einer Hand, die sich hat ausstrecken wollen, und die nun ermattet niedertaumelt, und mit Augen, in denen es aufleuchtete, und die nun traurig verlöschen. Kraft und Jugend, die doch auch in unserer Zeit sind, erscheinen wie eine ferne Vision, die neben hysterischem Verlangen blos noch ein ungläubiges Lächeln erweckt. Einen ganz kurzen Moment lang scheint sie sich offenbaren zu wollen — dann verpufft sie, von Rauchmassen aufgeschluckt. Und breit, im Sonnenlicht, setzt sich das Spiessbürgertum an den Tisch und spielt seinen Skat. Alles Gute, Freie, Liebenswerte ist wie ein frevler Traumspuk zerronnen. — Das ist, was Johannes Schlaf uns heute noch zu sagen hat. Es ist wenig, selbst unerquicklich, aber es ist echt, ist unterster Empfindungsboden. Und seltsam ist's, wie für das Zwitterhafte und Unbestimmte Johannes Schlaf zwar keine Worte, aber doch einen Ausdruck gefunden hat. Wer das Drama blos liest, wird dieses eigentümliche Phänomen schwerlich entdecken. Er wird vielleicht über das verdriessliche Gestotter und alte Gestammel ärgerlich werden, wird jene naturalistische Bedenklichkeit, die Geist und Klarheit wie Phrasen flieht, peinvoll empfinden. Aber als am 24. April 1898 das Stück in einer Matinée der Berliner „Dramatischen Gesellschaft" zur Aufführung gelangte, da kam hinter dem Gestammel und hinter

der Unklarheit eine Atmosphäre greifbar zum Vorschein, die unsere Nerven mit Vibration erfüllte und alle Symptome eines starken inneren Erlebens erzeugte. Was das war, es ist nicht zu sagen. Es war etwas wie Furcht, wie Alpdruck. Es wuchs zuweilen zu heftigem Erschrecken — wie in jenem Moment, wo der Mann zum Weibe sagt: „Komme mit mir!“ — und das Weib sich taub stellt und doch vor Seligkeit lacht! — vor Seligkeit lacht und doch sich taub stellt! — — Vor dieser furchtbaren und gleichmütigen Entblössung innerster menschlicher Widersprüche empfand ich jenen kalten und zugleich belebenden Schauder, der wohl die „Katharsis“ sein muss, von der Aristoteles uns erzählt, und deren Vorhandensein ihm die klugen neumodischen Schulmänner streitig machen wollen. Ja, wer's nie erlebt hat —!?

II.

Dies ist das Urphänomen des Dichters Johannes Schlaf: ein geheimnisvoll-starker Trieb nach völliger Verschmelzung mit einer fremden Seele, die absolute Auflösung des Ich ins Du, des Du ins Ich. Denn das ist gewissermassen die geheime Wunde und der Schmerz aller Kreatur: diese Zerlegung in Du und Ich. Sind wir Menschen nicht Alle jenen Königskindern gleich, die zueinander nicht kommen konnten — „die Wasser sind viel zu tief“ . . .? Hat nicht Jeder einmal, wenn er dasass und hielt die Hand eines geliebten Wesens, jene leise und quälende Unruhe gefühlt, dass er nun nicht Eins sein konnte mit dem, was er so über alle

Massen liebte?! Dass es Gedanken gab, Gefühle, geheime Urtriebe, die nicht sofort und instinktiv ihnen beiden gemeinsam waren?! Dass immer ein Rest von Unsicherheit übrigbleibt in dem Verhältnis zweier Menschen, ein Tasten und Raten, das vielleicht einmal im höchsten Glückesüberschwang für das Millionstel einer Sekunde völlig gehoben wird, dann aber sofort wieder anpocht, trennend, entfremdend?

Und wie zwischen Mensch und Mensch ist das Gleiche nicht oft zwischen Mensch und Natur? Stets ist die einzig höchste Seligkeit die vollkommene Auflösung in die Natur, wie bald aber tritt als Hemmendes dazwischen das Bewusstsein unserer Individualexistenz! Doch die Natur ist milder, gütiger, zugänglicher als die in lauter Einzelwesen zersplitterte Menschheit. Wenn Ich mit ihr allein bin, kein Du in der Nähe ist, dann überkommt Mich wohl mit lindem, süssem Schauer das wonnig-betäubende Gefühl Meiner ewigen Kindschaft. Die Fremdheit schuppt sich von Mir ab wie eine hässliche Natternhaut, eine unendliche Weichheit ringt sich warm in Mir empor, befreiende Thränen wecken in Mir die Gewissheit vom unvergänglichen Einklang alles Lebendigen. Im Grase lieg' Ich, und die Schatten, die Mich umspielen, die Lüfte, die Mich umrascheln, die Mücken, die Käfer, die Schmetterlinge, die Mich umschwirren, umkrabbeln, umflattern, sie alle sind Ich und Ich bin sie, der Ausdruck, die Laune, die Liebe dieser selben schöpferischen Natur, ein Traum des Sternes, auf dem wir leben, der unermesslichen winzigen Erde . . .

Es ist das dionysische Gefühl, wie die Griechen ehedem im Rausche es sich erzeugten und in der Raserei der Trunkenheit. Wir Deutschen empfinden darin anders. Das laute lärmende Bacchanal scheucht uns meist noch tiefer zurück in die fröstelnde Einsamkeit des Ich-Bewusstseins — höchst selten, dass hier einmal die Erlösung für uns liegt. Wir suchen leisere, lindere Berührungen, ganz unmerkbar soll die Kruste schmelzen, mit schweigenden Armen soll es uns hineinziehen in die Umarmung des grossen All. Darum wünschen wir der Natur allein gegenüberzustehen. Die vom Geheul der Korybanten erdröhnenden Felswände würden uns blos die Gegenwart „anderer" Menschen in Erinnerung bringen — so unüberbrückbar sind wir bereits geschieden! — wir ständen der Natur stumpf, verlegen, unfähig gegenüber. Das ist sehr europäisch und sehr modern. Der Orient kennt auch heute noch in seinen Derwisch- und Fakirtänzen korybantische Entzückungen. Wir — müssen flüchten auf die Gipfel hoher Berge, oder in die Einsamkeit tiefer Thäler, verlassener Gestade . . .

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Dorthin haben wir auch Johannes Schlaf zu folgen, wenn wir mit ihm inne werden wollen, was ihn zutiefst im dichterischen Gemüth bewegt, was in ihm tönt als schwellender, singender Einklang, sich aus ihm gebiert als träumendes, sehnendes Lied . . . das Lied der Vermählung von Du und Ich.

Als er sich von Holz damals trennte, ging er in seine Heimat zurück, ein kleines Landstädtchen in der

Nähe von Magdeburg, so irgend ein „Dingsda“, wie's ihrer viele auf der Welt giebt und wie doch jedes für sich einzig ist. Er schrieb dort seinen „Meister Oelze“, und so nebenbei entstanden allerhand beschauliche Skizzen, in denen er Eindrücke des Alltags und der nächsten Umgebung festhielt. „In Dingsda“ hiess das Bändchen, als es vor einigen Jahren herauskam. „Ein Nichtsthun ist mein Leben hier. So recht ein göttliches Nichtsthun,“ damit schildert Johannes Schlaf Zustand und Stimmung, aus denen das Buch entstand. Er wollte sich, möchte man sagen, einmal so recht von Herzen ausfaulenzen, gar nichts denken, nichts thun, über nichts sich aufregen oder ärgern, nur Eines allenfalls noch: „Die Welt vor sich hinträumen . . .“

Es war gleichsam nur mechanisch, dass er zur Feder griff und schrieb. Er war's so gewohnt. Was er sah, hörte, empfand, notierte er sich einfach. Suchte es „exakt zu reproduzieren“ in jener verwegen impressionistischen Methode, die er sich mit Holz zusammen ausgetüftelt hatte. Zu Etwas musste es doch nütze sein, dass er sich die Jahre tüchtig abgeschuftet hatte.

So vollkommen anspruchslos entstand das Büchlein. Es kommt von einem Menschen, der sich mit voller Naivetät den Dingen und Stimmungen hinzugeben weiss. Der dann hinter den Dingen, zu seiner Überraschung schier, noch etwas Anderes entdeckt: Den, der Dinge empfindet. „Und erstaunt lausch ich mir selbst“ — die Feder schreibt's so hin — „Ich

glaubte, ich könnte das nicht mehr.“ Ein köstliches, ein einziges Selbstbekenntnis! Der „konsequente Realist“, der „exakte“ und „objektive“ Beobachter der Aussenwelt — und muss plötzlich merken, dass die Dinge niemals ohne Widerhall in uns hineintönen, dass man sie nicht blos so „reproduzieren“ kann, „wie sie sind“, dass sich unmerkbar, unwillkürlich etwas beimengt, das nicht in den todten Dingen ist, das erst als Leben aus uns selber quillt. Und wenn Einer die Welt vor sich hinträumen möchte, so muss eben nicht bloss die Welt da sein, sondern auch Der, der da träumt.

So erwacht dann nach und nach der individuelle Mensch wieder in Schlaf, reibt sich verwundert die Augen und findet die Welt auf einmal so . . . ganz anders! Anders draussen und anders drinnen und doch das Draussen und das Drinnen in dieser seltsamen, lebenzeugerischen Harmonie.

Man kann mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen, wer diese Umwandlung in Johannes Schlaf vornehmlich herbeigeführt, wer ihn aus der Enge befreit hat und vom Kleben am Kleinen zum Schwelgen im Grossen, zur Seligkeit des Allgefühls, des Allbewusstseins erlöst hat. Es war Walt Whitman, der grosse amerikanische Poet, der die Naturseele in der Menschenseele gleichsam neu gefunden hat. Schlaf hat über ihn einen seiner schönsten, vielleicht seinen innigsten und harmonisch-abgeklärtesten Essay geschrieben, in welchem er sich freudig seiner grossen Dankesschuld entledigte. Denn darüber dürfen wir uns nicht

täuschen: zu jenen Starken, die ganz sich selbst erlösen, gehört Johannes Schlaf nicht. Aber er ist einer der dankbarsten und fruchtbarsten Empfänger. Er vermag einen Keim, der in ihn hineingelegt wurde, zur herrlichsten vollsten Blüte zu entfalten. Er hat ein frommes, tiefes, geduldiges Gemüt, ja sein Gemüt ist wie der tragende Schoss eines Weibes. Und so hat er Walt Whitman in sich getragen, und aus der Kraft, die dadurch in ihn eingeströmt war, seine herrlichen Frühlings- und Frühlicht-Rhapsodien gezeugt. Bei Walt Whitman finden wir, wie in prophetischem Rausche erlebt und ausgesprochen die potenzielle Energie der embryonalen Urkraft, wie sie im Universalismus des Individuums Gestalt gewinnt. Hier ist jenes All und Ein, Du und Ich in unlöslicher Verbindung beieinander, der Mensch mit dem Kosmos zusammengewachsen. Und daraus strömt dann jenes freudige Gefühl einer unentwurzelbaren, unermesslichen Zuversicht, die Alles in seinem Ewigkeitswerte geniesst, wodurch die niedrigen irdischen Schmerzen schwinden, weil sie keinen Sinn mehr haben. Was jene Trosteszuversicht für Schlaf bedeutet hat, wissen seine Freunde, und darum wissen sie, dass er wohl niemals einen grösseren Wohlthäter gehabt hat als Walt Whitman. Und sie freuen sich über die Töne zärtlicher verehrender Liebe, die seinem Munde entfliessen, wenn er dieses Wohlthäters gedenkt.

Das Wunder hat sich vollzogen: der Gegensatz zwischen Mensch und Natur, Dichter und Welt, Ich und Du existiert nicht mehr! Nicht mit kühler Be-

obachtung, mit dem innersten Gefühl kommt Schlaf den Dingen nahe, und da reden sie alle zu ihm. Er versteht nicht blos die Sprache der Vögel, er versteht auch die Sprache von Busch, Weide, Wiesenbach, von Abendnebel, Sonnendunst und Sternenhimmel. Er versteht selbst die Sprache der Menschen, die ungesprochene vornehmlich, die sich hinterm Blinzeln des Auges oder in den Fältchen der Schläfe, hinterm Zucken des Mundes und dem Spähen der Nüstern, im Fluss einer Nackenlinie oder im Takt des Ganges verbirgt, verrät. Dies Alles strömt in ihn ein wie feiner Äther, erfüllt ihn mit Weisheiten und tiefen Blicken, verzaubert sich in ihm mit dem Reichtum tausendfältigen Lebens. Er wandelt etwa durch helle Nacht, und aus dem Dunst, der ihn umschwebt, wird das ganze Leben ihm offenbar, das Leben auf dem Lande und in den Städten, in Hütten, Fabriken und Palästen, in der Freiheit und in der Gefangenschaft, wie es keuchend nach Atem ringt in qualmiger Stickluft und kichernd flüstert im Silberraunen hoher Pappeln. Und wie trotz aller Gegensätze das Leben stets das gleiche ist, vom Werden ins Sterben taumelt und aus dem Tode sich losringt zu neuen Geburten, ewig in der Verwandlung, ewig in der Entwicklung begriffen, rastlos stürmend zu neuen Formen, unerschöpflich in neuen Vorführungen, neuen Verheissungen, neu sich entrollenden Zukunftsbildern. Und wie daraus ein Trost quillt und eine Stärke und eine junge freudige Zuversicht. . .

Dann kamen zwei neue Bücher „Frühling“ und „Sommertod“, in denen sich die Individualität unseres Dichters noch feiner entschälte, feiner — und auch bedenklicher!

III.

Das monistische Bewusstsein ruht als fester Mittelpunkt, den Zufall der Einzelerscheinung im All und in der Ewigkeit verklärend. Aber es sucht nach differenzierteren Ausdrucksmitteln, will in immer mystischere Formen schlüpfen. Die flirrende Buntheit der Dinge bewegt sich um den Dichter wie ein schwankender Maskenreigen, und lächelnd greift er hin nach den Masken und hält sie sich vors eigene Gesicht. Er liebt es, sich unaufhörlich zu verwandeln. Das Leben in seinen wechselnden Gestalten, aufs tiefste und innigste will er es sich zu eigen machen. Mit allem, was er sieht, fühlt, erspäht, erhorcht, will er sich seelisch identifizieren. Ist nicht das gleiche Leben in ihnen und in den Erscheinungen? Kann nicht das Ich ins Du hinüberströmen? Sind sie nicht verbunden durch den grossen Einklang der Natur?

Am Hinterdeich draussen hat er sein Duselplätzchen. Dort liegt er und träumt und schlürft das millionenfaltige Leben der gaukelnden Landschaft. Er denkt sich Menschen, die er kennt, und denkt sich in sie hinein, sieht sich in ihrer Gestalt, fühlt mit ihrem Fühlen. Er beobachtete Käfer, wie sie durchs Riedgras hasten, und auch ihre Existenz macht er sich zueigen. Er zieht einen Schilfhalm aus der Erde und

erlauscht aus ihm das Mysterium des Lebens. Und sinkt und versinkt immer tiefer in die lachende Seligkeit des grossen Einheit- und unendlichen Kraftgefühles. Nichts ist in der Natur, das nicht auch in ihm wäre, und nichts ist in ihm, das ihm nicht allüberall aus der Natur wieder entgegenblühte. Das All im Einen, der Eine im All.

Wunderbar, wie Schlaf für seine ureigenste Dichterindividualität die herrlichsten Worte findet, wenn er sich beispielsweise in das Pflanzendasein einer Blume hineinträumt:

„Jetzt aber bin ich eine grosse, schöne Blume. Bin Fühlen, ganz dämmerndes Fühlen. Ich wurzele in einer süssen, feuchten Kühle und dehne mich sacht in ein laues, fächelndes Schweigen hinein, spreize mich, ringend und nachgebend, mit hundert Formen in sanften neckischen Widerstand hinein, etwas Heissem, Lichtem sehnend entgegen. Zu oberst leuchte ich vor Jubel, und meine Lust wird eine köstliche Süsse. Es schwirrt zu mir her mit bunten, durchsichtigen Flügeln, und ich erschauere in den Wonnen einer leisen, leisen, sanften Berührung . . . .

Traum bin ich, Traum, ganz Traum und süsses, süsses Verdämmern, Schlummern, Entschlafen . . . .

— — Ein Zwischenweltler, steht er vor uns, vom Irdischen und Sinnlichen ins Überirdische und Übersinnliche ragend, aufs tiefste heimisch in Natur und Realität und gerade dadurch, bei der leisesten Bewegung, ans unendliche Mysterium rührend. Ein Zwischenweltler . . .

Und nun in dieses Dämmern und Träumen mit starkem prächtigem Lebensimpuls das Gefühl der Liebe hinein! Gleichviel, ob das Weib Wirklichkeit, ob Ima-

gination. In der Dichtung überall spüren wir seinen Duft. Und es ist ein milder, reiner Wohlgeruch.

Mächtiger noch, inniger wird das Gefühl des Einklangs, indem Mann und Weib sich zusammenschmiegen. Die Mysterien alle sind gelöst und umkreisen sie als funkelnde Wahrheiten, lockende Visionen. Weite Prospekte öffnen sich in eine winkende erfüllungsreiche Zukunft. Die Erde, ein winziger Stern, fliegt summenden Gesanges durch den Kosmos, und, auf ihr, das Liebespaar lauscht dem berauschenden Getön und dem Hineinklingen sphärischer Harmonien. Es giebt keine Weite, die in dieser Enge nicht lebendig wäre, keine Herrlichkeit und Macht, die nicht gleich Wunderbäumen aufblühte in den geeinten Herzen von Du und Ich . . .

„Und ich sehe in ein fernes Thal.
Da lacht im weiten Sonnenglanz ein schönes Wunderland.
Noch verhüllt, leise verhüllt.
Das ist das verlorene, wiedergewonnene Paradies.
Da gehen Hand in Hand Adam und Eva im gütigen Sonnenlicht an breiten klaren Wassern über smaragdene Wiesen.
Da gehen Hand in Hand wir beide, Du und Ich, im gütigen Sonnenlicht an breiten klaren Wassern über smaragdene Wiesen."

In dieser seligen Zukunftsvision von der Wiederkehr des Paradieses offenbart sich die tiefe, innere Beruhigung, die das All-Einheitsgefühl, unter der helfenden Hand der Liebe, im Herzen des Dichters geweckt hat.

* * *

Aber Schatten ziehen über die Oberfläche, trübe Vorboten . . .

Das Verhältnis von Mensch zu Mensch ist selten ganz rein, niemals dauerhaft.

Immer wieder stehen sich zwei Gespenster gegenüber, die sich argwöhnisch belauern, feige ausweichen.

Das eine greift, und das andere flieht. Und wenn das Greifende zufassen will, dann schlüpft das Fliehende in tausend Vermummungen, um sich dem Erkennen zu entziehen.

Ein neues Maskenspiel beginnt. Vielleicht anfangs noch leise, neckisch, bald wirrer und toller werdend, und endend in wüster Gier und täppischer Blindheit.

Ist es euch noch niemals passirt, dass euch die Geliebte zum Chamäleon wurde, das anfing in tausenderlei Farben zu schillern, und euch zu äffen suchte durch immer neue Gestalten, mit immer neuen Gesichtern?!

Und habt ihr es noch nie erlebt, dass, fern von der Geliebten, aus allen Erscheinungen ihr Bild euch entgegenschwankte, bald lieblich und rein, bald unselig-verzerrt und angstvoll-bedrückend?!

Nun, diese Seelenzustände sind es, die sich bei Johannes Schlaf ins Bewusstsein rangen, denen er mannigfaltigen dichterischen Ausdruck zu leihen versuchte.

Das Gesetz der Individuation richtet sich trennend auf zwischen zwei scheinbar aufs engste verbundenen Menschen . . . . das Medusenhaupt der Liebe!

— — Sie verstehen sich nicht mehr. Sie stossen gegenseitig auf Stumpfheit. Sie heucheln vor ein-

ander . . . Man ist ja eben doch nicht Einer, man ist — Zwei!

Der schöne edle Einheitstraum war blos . . . eine Illusion!

Und die Illusion ist zerstoben.

Wir möchten sie wieder herstellen. Aber das geht nicht. Es hängt nicht von unserem Willen ab. Sie kommt, wann wir sie kaum erwarten, als frei geschenkte Gnade. Sie geht, wenn wir ihrer am meisten bedürfen, als höhnendes, zerfliessendes Schemen.

Und wir, von Leidenschaft toll gemacht, rennen hinterdrein. Wir wollen das Schemen erhaschen. Wir wissen — etwas sagt in uns: es ist ein Schemen! — Gleichviel! Wir stürzen hinterdrein, stürzen in ein wahnvolles Jagen und Hasten, wollen das Glück wiederhaben, das uns lächelnd entschwebt ist.

Du und Ich sind einander fremd geworden. Wie und wo sie sich auch begegnen mögen, immer tragen sie Masken. Zuweilen blitzt einmal das alte, das wahre Gesicht auf. Nur zu erneutem, heftigerem Schmerz! Erinnerungen wachen auf, gleich Eumenidenschlangen fahren sie zischend nach uns hin, beissen uns in die Halskehle. Von folternder Sehnsucht geschüttelt, breiten wir die Arme aus und brechen mit einem ohnmächtigen Gelächter zusammen.

„Dich will ich! Dich! . . . Wo bist Du?! Wie halt ich dich?!“ So stammeln die Lippen des hilflos Suchenden.

Zerrissen ist der Kontakt, das Dionysosbild zerschlagen.

Die Seele friert und irrt auf öder Haide.

Wahnbilder steigen auf.

Die tote, für uns tote, weil verschollene Geliebte, sie lebt in uns selber. Führt dort ein zweideutiges, unheimliches Gespensterleben. Nistet als eine Art Vampyr, der uns zerfrisst und aufsaugt.

Vergebens wehrt sich der Mann wider den lästerlichen Spuk. Der hat ihn behext. Ist sein Verderben.

Es flüstert in ihm: Wenn du willst, dass ich mich dir ergeben soll, so gehe hin und töte dich selbst. Niemals komme ich aus dir heraus, in lebender liebender Gestalt, solange du dich an dieses schnöde Leben klammerst. Ich bin deine Sehnsucht .... Und die Erfüllung der Sehnsucht wird stets mit dem Tode bezahlt.

Er hört es zitternd. Er weiss, er wird dieser Stimme folgen müssen.

Aber noch sucht er sich selbst zu betrügen. Noch ist der Instinkt des Lebens zu mächtig in ihm. Er gibt sich dran und sucht. Draussen, meinte er, müsse ihm die tote Geliebte, das Bild seiner Sehnsucht, begegnen. Und wirklich, bald hier, bald da, lockt ihn ein vertrauter Zug, mitten im wirren Maskenspiel.

Und endlich, endlich! glaubt er die Geliebte wiederzuhaben. Ein Weib hat er gefunden, das Weib hat sich ihm gegeben — darin sind ganz ihre Züge eingeschrieben. Ein kurzer, beseligender Wahn. Dann ist auch dieser Spuk zerronnen.

Das suchende Ich ist aufs neue zurückgestossen in die traurige Wüste.

Und nun wird in ihm selber das Gespenst wieder lebendig. Lockt und rumort. Umgleisst ihn mit schweifenden, verflatternden Schemenzügen. Und eines Abends steht es am Fenster und winkt und winkt.

Ein tiefer erkältender Schreck. Doch einen Widerstand gibt es nicht. Todesmutiges Folgen, unwiderstehlich dahingezogen. Das Schemen schwebt und schwebt immer weiter. Ueber Wiesen, durch Wälder, zum reissenden Strom hin. Über dem Strome schwebt's jetzt, scheint zu versinken. Und wirr, wild, blind hinterdrein. Ein leises Plätschern, röchelndes Untertauchen. Und ein letzter Sehnsuchtshauch: „Du . . ."

— — Dies der dunkle Schluss von Schlafs Novelle „Sommertod". — —

Ein Stück Wahnsinnsgeschichte! . . .

Und doch auch ein Stück allgemeiner Psychologie. Ein Erlebnis, das, in veränderter Form, auch dem gesunden Manne widerfahren kann. Ein bis in das Grausen der letzten Konsequenzen ausgesponnener symbolischer Fall, dem gegenüber die Durchschnittswirklichkeit milde erscheint. Das Todeslied der Liebesvereinigung von Du und Ich. Eine letzte schrille Dissonanz, die alles Leben zerreisst . .

* * *

Doch stets stellt das Leben sich wieder her.

Es fasst auch den Untergehenden mit milder Hand, spielt mit weichen Koselichtern durch die schleichenden Schatten der Verdüsterung . . .

Und auf die bleichen schmerzverzogenen Lippen tritt ein neues Lächeln. Wund und doch friedevoll. Ein Lächeln stillster Resignation. Das Lächeln eines süssen, bebenden Stolzes.

Eines ist doch ewig in uns und spottet allem Untergang. Das ist unser ahnendes Sehnen. Das quillt immer wieder leise in uns empor, rinnt mit zagem Strom hinein in die Welt, umschlingt die Welt mit dem unermesslichen Ocean allmächtiger Liebe.

Und abermals sind Du und Ich aufs innigste verbunden, sind Du-Ich. Das Gefühl erhabener Liebe hat alle Schranken gesprengt, alle Verwirrungen gelöst. Das sanfte Hineinsinken in den Untergang hat jetzt nichts Schreckendes mehr. Eine selige Gewissheit wurzelt im dunkelsten Grunde, bleibt unverlierbar. Das Ziel — „ist ein ungeheueres Meer des Schweigens".

Das Individuum geht . . . schwindet hin . . . verlischt. Die Welt aber rast in allen Strömen fort. Strebt immer neuen Zielen, neuen Erfüllungen zu. Auch neuen Schmerzen — gewiss! und neuen Enttäuschungen. Aber stets ist das Leben ins Leben verliebt. Und auch das Allerwinzigste ist ihm wichtig — „die Neugeburt eines Mückleins wohl, das noch zum Licht will". Damit dieses Mücklein zum Licht kann, muss die ganze ungeheure Welt weiterbestehen,

unaufhörlich Tod und Leben mischend, gehasst, geliebt, verflucht und immer wieder aufs neue brünstig ersehnt.

Und wer erst auf die dummen Ansprüche an ein persönliches Glück verzichtet hat, dem ist die ganze Welt das Glück, das Wissen um die Unendlichkeit, Unzerstörbarkeit des Lebens. Um den nie verhallenden Jubel der Kreatur, der in der Wonne des Erstehens und des Sehnens das Leben unaufhörlich durchhallt ...

Heidekraut steck ich an meinen Hut
Und wandre.
Was ist mein Ziel?
Der Ruf eines Vogels
Glockenhell
Aus einem tiefen
Fernen Grund ...

Schlichtere Weisheit, hellere Wahrheit hat nie ein Dichtermund zu uns gesprochen. So geht denn endlich hin und lauscht diesem Munde — unseres lieben deutschen Johannes!

Dehmel

I.

In seinem Drama „Der Mitmensch“ bringt er zwei Brüder, die unterhalten sich einmal über „Gott“. Was denn Gott wohl sei? fragt der Eine, der Sonnige. Der Andere greift sich langsam auf den Vorderkopf und murmelt dann, beklommen, wie für sich: „Gott ist das Unklare —“. Sie sprechen weiter, über scheinbar Fernliegendes. Dann bemerkt der Eine wieder, ganz unvermittelt, wie nebenbei: „Übrigens: was du da vorhin gesagt hast, ist doch eigentlich Unsinn. Gott ist doch ebensogut das Klare.“ Und der Andere erwidert, mit einem Achselzucken: „Selbstverständlich. Wenigstens für dich. Das ist ja eben das Rätsel.“

„Gott ist das Klare“ — „Gott ist das Unklare“ und das „ist das Rätsel.“ Es ist das Rätsel Richard Dehmels, das Problematische seiner Natur als Mensch und als Dichter. Er sieht seinen Gott in zweierlei Gestalt, und darum suchte er lange, ohne zu finden. Die Wandlungen seiner Seele laufen in dunklen Zickzacklinien. Bald ist er ein Schauender, ruhig und bewusst. Bald tappt er im Nebel, unselig und rufend. Aber langsam spürt man dort, mit zögernder Sicherheit, wie das Klare in ihm das Unklare überwindet.

Und man steht und harrt eines Sieges. Man wünscht, dass er kommen möge. Er müsste herrlich sein.

Dehmel ist durchaus nicht etwa, was man eine schillernde paradoxe Natur zu nennen pflegt. Gewiss ist er witzreich und widerspruchsvoll; aber sein Witz hat etwas Dämonisches, und seine Widersprüche haben etwas Lapidares. Langsam, mühsam gräbt er sich seinen Weg, vor keinem Irrpfad erschreckend. Aber ein libellenhaftes Hinundherschnellen ist ihm gänzlich fremd. So steht er vor uns als ein Ringer, vor allem ein Ringer mit sich selbst. Aus schweren ungefügen Stoffen ist er zusammengesetzt, und sein Ringen geht dahin, das, was er in sich trägt und was oft hart widereinanderstösst, harmonisch zu vereinigen. Seine brennende Sehnsucht und sein starkes Künstlertum sollen ihm dazu verhelfen. Der Kampf um das innere Gleichgewicht ist der Kampf seines Lebens.

Dehmel hat in seiner Jugend widerholt an epileptiformen Anfällen gelitten. Er konnte in ein langes tiefes Brüten und Dämmern versinken. Wie im Dunkel sass er, in Angst und Erwartung. Und plötzlich zuckte das Licht auf. Gleich einer feurigen Kugel begann es ihn rasch zu umkreisen. Und er musste darnach haschen und drehte sich um sich selbst. Es war ein unnennbares Glück, eine Erlösung in Thränen und Wonnen. Es warf ihn um.

Diese Zufälle waren Pubertätserscheinungen, die sich über Jahre hin erstreckten, dann später verschwanden. Doch hat bewusste Willensthätigkeit an der Beseitigung der Erscheinungen entscheidend mit-

gearbeitet. Faule Nachgiebigkeit hätte hier leicht verhängnisvoll werden können. Dehmel wusste, dass er Herr bleiben musste, und er wurde Herr.

Auf solch dunklem Naturuntergrund baut sich die Persönlichkeit dieses Dichters auf. Unter solchen Gefahren hat er ein Künstler werden müssen. Rätselvolle Mächte in seinem Blut galt es zu besiegen, vulkanisch brodelnde Massen zu beschwichtigen. Aber doch auch: die geheimnisvolle Erleuchtung, die in ihm lag, die seltsamen Beziehungen zu Nacht und Licht nicht zu zerstören. Denn was Krankheit war, wenn es überschwoll, das wurde Kraft des Genies, wenn es sich bändigen liess. Die höchste Gefahr war hier auch die höchste Verheissung.

Es wäre leicht, Beispiele verwandter Erscheinungen anzuführen. Ich verzichte darauf. Denn hier wie dort kann es sich blos um Ausnahmen handeln. Darum begnüge ich mich, allein den individuellen Fall zu betrachten. Er betrifft hier einen lyrischen Künstler, einen dichtenden Menschheitskünder. Kurz, Einen, dem das Persönliche zum Symbolischen wird. Dem daher die intensivste Selbstbehorchung zur Lebensaufgabe wird. Und der an seinen innersten Erlebnissen gar nicht vorbeikann, mögen sie schmerzlich, mögen sie grausig, mögen sie entzückensvoll sein. Sie sind ihm Quelle und Stoff der poetischen künstlerischen Darstellung. Sie sind die Substanz all seines Dichtens.

„Gott ist das Unklare" — „Gott ist das Klare": wir verstehen diesen Gemütswiderspruch jetzt vielleicht etwas tiefer. Es wäre ja leicht gewesen, sich

bei der scheinbar so korrekten These zu beruhigen, dass Gott das Klare sei. Nur, dass dies im Falle Dehmels eine Unredlichkeit wäre! Nur, dass Dehmel solch einer Unredlichkeit nicht fähig ist! Ihm ist Gott die Tiefe aller Wesenheit. Und da ruht Unklares neben Klarem. Ja, das Unklare und Düstere ist für unser menschliches Auge die Voraussetzung des Klaren und Lichten, und besonders für das tiefer blickende Auge, das absolute Gegensätze nicht mehr kennt. Somit ist Dehmels Gottgefühl gleichsam in rhythmischer Bewegung auf und nieder, zwischen elementarisch-dunkler Trieb- und Gewaltempfindung und reinem Schwelgen in verklärter Anschauung. Einfacher und stärker gesagt: Gott und Teufel sind ihm Eines, der Urgrund aller Dinge.

Ich kenne neben Dehmel keinen zweiten Dichter, der so durchdrungen wäre von der Heiligkeit alles Wirklichen. Was bei Nietzsche doktrinäre Erkenntnis, zuweilen auch visionäres Schauen ist, das ist bei Dehmel bereits innerstes menschliches Erleben geworden. In seiner Dichtung giebt es kein Gut oder Böse. Der Gedanke, eine Erscheinung moralisch zu nehmen, d. i. nach vorbestimmten sozialen Werturteilen zu bemessen, steigt bei ihm gar nicht einmal auf. Er, der dunkle und wühlende Grübler, ist darin wie ein von der Erkenntnis unbeflecktes neugeborenes Naturkind. So gelangt er zu Aussprüchen, die Demjenigen, der ihn nicht kennt, paradox klingen, während sie in Wahrheit nichts anderes sind als Ausflüsse einer erhabenen, die Gegensätze verschmelzenden Naivetät.

„Im Namen Gottes“ — einen Menschen töten! „Mit heiligem Geist“ — die Ehe brechen! Was bei jedem Anderen abgefeimte Blasphemie wäre, das ist bei Dehmel der Ausbruch eines starken, religiösen Empfindens, das sich in dichterische Vision umgesetzt hat.

Natürlich ist Das vielfach noch gährender brodelnder Stoff bei ihm. Wer so aus dem dunklen Grunde des Chaos hinaufstrebt zur Ätherklarheit der höchsten Höhe, der findet fast nirgends Wege bereitet, und Der taumelt in seinem verwegenen Aufstieg. Aber weil er weiss, dass „noch Keiner Gott erflogen“ hat, „wer vor Gottes Teufeln flüchtet“, so lässt er sich auf seinem schweren und widerspruchvollen Wege nicht irre machen und strebt kühn empor. Gewiss ist Manches, was Dehmel sagt, spintisiert, erklügelt, erkünstelt, Einiges auch schwülstig und dunkel — doch wird Dessen mit reifender Entwickelung immer weniger, und dann ist es auch belanglos gegenüber dem hohen Ziele, dem man nur unter Straucheln näher kommt. Dehmel ist kein flinker Arbeiter. Nichts Unbedachtes kommt von seinen Lippen. Und ehe er das dichterisch-erlösende Wort findet, können oft Tage in düsterem Brüten vergehen. Dann aber durchdringt ihn eine glitzernde helle Sicherheit, und dunkelste Weisheit kleidet sich in die lichtesten Laute. Er selber bekennt: „Ich bin wie jene grossen

Tagraubvögel, die zum Fliegen
sich nur schwer vom Boden heben,
aber wenn sie aufgestiegen,
frei und leicht und sicher schweben.“

Das lange an der Erde Haften, ja in die Erde Hineingewühltsein, darauf das mühsame, mitunter qualvolle Sichloslösen, endlich das freie, leichte und sichere Schweben: das sind die Stufen, in denen sich bei Dehmel immer wieder die innere Befreiung vollzieht. Der Weg ist ihm durch sein Naturell unverbrüchlich vorgeschrieben. Indem er ihn geht, offenbart er sich immer wieder in der Grösse seiner Ringerkraft. Darum haben Dehmels Gedichte diese starke, unvergleichliche Vibration. Damit sie geboren werden konnten, musste zuvor der ganze dichterische Organismus erzittern. Doch dann sprangen sie hervor, gewappnet, wie Athena aus dem Haupte Kronions.

II.

In der Seele jedes künstlerisch gearteten Individuums (wie jedes religiösen!) giebt es einen dunklen Punkt, wo der Nicht-Künstler und der Künstler sich wie zwei feindliche Brüder gegenüberstehen. Das bestimmte Phänomen mag wechseln, aber so oder so betriffts das sexuelle Gebiet. Der Ursprung der Kunst steckt tief im Geschlechtlichen drin. Aber das Geschlecht, sich selbst überlassen, will etwas Anderes als Kunst. Damit es kunstzeugerisch werde, muss sein elementarer Trieb zuvor gleichsam ins Psychische transponiert worden sein, er muss sich sublimieren, ätherisieren, und dadurch wächst in ihm die Tendenz, seinen Ursprung zu verleugnen. So kam es, dass Kunst und Religion oft mit fanatischer Leidenschaft gegen das Geschlechtliche in uns angekämpft haben,

dass sie es mitunter gar haben ausrotten wollen. Es war ihnen zu benachbart, zu nahe, als dass sie es nicht hätten fürchten sollen. Es hatte sie zu schmerzliche Kämpfe gekostet, sich davon loszureissen, um mit übergeleiteter Kraft einen anderen, vielfach entgegengesetzten Weg zu beschreiten.

Bei Richard Dehmel ist auch dieser alteingewurzelte Gegensatz zwischen Geschlechtswollen und religiösem Kunstwollen nahezu aufgehoben. Dehmel weiss, dass, gleichviel ob die Zeugungskraft sich leiblich oder geistig bethätige, sie nur eine sein kann, dass somit unsere geistigen Kinder dem gleichen Triebe entspringen, wie unsere leiblichen: dem instinktiv-elementarischen Bedürfnis, uns fortzupflanzen, uns ein Fortleben zu sichern nach unserem Tode.

Diese Erkenntnis musste zunächst zur Folge haben, dass die Kunst sich tiefer, als dies bis dahin der Fall sein konnte, in ihren Mutterboden, ins Geschlecht zurückversetzte. Es wurde für den Dichter eine Art Wollust, das Gemeinsame in der Funktion so entgegengesetzt wirkender Triebe zu fühlen und auszusprechen.

Die Tendenz dazu steckte tief im Wesen unserer Zeit, hatte sich nach und nach immer mehr Bahn gebrochen. Die wachsende naturwissenschaftliche Erkenntnis und die darauf fussende materialistische Philosophie hatten den Boden bereitet. Der Erste, der diesen Boden mit idealistischen Zielen betrat, war Nietzsche. Er sprach sich indes nicht mit voller Schärfe aus, sondern liebte gerade hier die geheimnisvollen, ins Cynische schillernden

Andeutungen. Wilhelm Bölsche packte fester zu, war aber seelisch nicht fein genug organisiert, um die letzten Verbindungsfäden zu sehen. Ola Hansson sah sie, wies sie in höchst subtilen, novellistischen Studien auf, besass jedoch nicht die nötige Stimmkraft, um sich weit hinaus Gehör zu erzwingen. Einer aber hatte ihn gehört, der auch die Stimmkraft besass und dem zugleich die neue Erkenntnis in Blut und Nerven übergegangen war, Stanislaw Przybyszewski. Er verstand das tönend zu formulieren, was die Vorgeschrittensten unserer Zeit zu hören begehrten und dadurch schuf er sich im Nu eine weite, fasziniert zu ihm hinstarrende Gemeinde. Er war mit Dehmel eng befreundet und sein Einfluss auf den Dichter in gemeinsamen Arbeitsstunden war gross. Es erscheint daher angebracht, auf Przybyszewski hier des näheren einzugehen.

Wer je die persönliche Einwirkung dieses meteorhaft aufleuchtenden Menschen an sich erfuhr, dem wird sie zeitlebens unvergesslich bleiben. Man kann ihm zürnen, man kann ihm fluchen, und man wird ihm doch niemals im Herzen gram sein, man wird ein Zittern der Dankbarkeit an ihn zurückbehalten. Damals, vor fünf bis sieben Jahren, war er in seiner glänzendsten Zeit, noch wenig bekannt, und daher verhältnismässig einfach und frei von Pose. 1893 erschien, ein bahnbrechendes Buch, seine „Totenmesse", eine dithyrambische Rhapsodie in romanartiger Form, voll genialen Gestammels und geistesheller Blitze und durchbraust von einem grossartigen Rhyth-

mus der Sprache. Naturwissenschaftliche Einsichten, die fest und sicher ruhen, wurden von ekstatischen Ahnungen und irrlichtelierendem Geflunker wie mit Bocksprüngen umtanzt. Der Wahnsinn kreischte dazwischen, aus Nacht und Grauen tauchte das uralte Chaos auf und spie flimmernde Sterne. Etwas von stürmischer Ungeduld, den Thatenkreis der menschlichen Seele durch sprengende Bohrungen zu erweitern, die Dämmerung des Unbewussten zu lichten und noch schlummernde Seelenregungen für die Bewusstseinshelle zu erobern, bebte durch den ganzen Menschen, zitterte durch sein seltsames Buch. Es war wie ein Aufbrechen alter Rinden, wie ein Ausspeien heisser Schlacken, wie ein Emporzüngeln unterirdischer Flammen. Da pfiff Etwas wie der Sturmatem der Natur, fiel prasselnd nieder auf gebrechliche Hürden und wacklige Dächer und erschreckte Hirt und Herde. Aber überall fühlte man eine Unerschrockenheit, die durchaus zum Licht wollte, und sollte sie sich auch mit Brandfackeln den Weg weisen.

Dass ein Temperament dieser Art in Dehmels Temperament einen starken Einschlag thun musste, begreift sich von selbst. Dazu kam noch die Einwirkung von Seiten der Theorie und gemeinsam durchlebter Überzeugungen.

„Am Anfang war das Geschlecht“: mit diesem Satz setzt Przybyszewski ein, den Evangelisten Johannes und Altmeister Goethen gleichzeitig über den Haufen rennend. „Am Anfang war das Geschlecht. Nichts ausser ihm — Alles in ihm.“ So dient eine kosmische

Intuition als Unterbau für eine Neubetrachtung der Menschennatur. Das Geschlecht wird erklärt als der Schöpfer des menschlichen Gehirns. Mit ihm erschuf es sich ein Werkzeug, um seine stets sich verfeinernden Lüste zu befriedigen. Wollust an sich ist etwas Plumpes; erst indem sie durchgeistigt wird, wird sie edel. Das Gehirn soll daher dem Geschlechte unterthan sein; es soll ihm als Reizerzeuger dienen, soll seine Bedürfnisse mannigfaltiger machen. Doch das Gehirn wächst selbständig an, durch das unablässige Nachheizen des Geschlechts; als selbstthätige Kraft lehnt es sich auf wider die alte Mutter und Erzeugerin; und schliesslich wird die Mutter durch die entartete Tochter erdrosselt. Das Gehirn hat sich jetzt ganz zum Autokraten aufgeworfen, hat die Wurzeln abgegraben, die es mit der Erde und dem zeugerischen Chaos verbinden. Der Autokrat, sich selbst überlassen, verfällt dem Grössenwahnsinn; die einzelnen Hirnzellen wachsen sich ihrerseits selbst zu Autokraten aus; Herrschsucht steht wider Herrschsucht; die Folge ist allgemeine Anarchie. Das vom Geschlechtswillen emancipierte Gehirn vermag nicht mehr zu funktionieren. Gleichwie ein Komet durch den Kosmos, saust es ziellos durch die Unendlichkeit der Vorstellungen und schliesslich fallen seine Atome auseinander. Die Auflehnung ist gerächt, zum Anfang kehrt Alles zurück, und — „im Anfang war das Geschlecht."

Indem Przybyszewski so die Tragödie des modernen emancipierten Gehirns schrieb, dichtete er zu-

gleich einen Hymnus auf die ewige Urgewalt des Geschlechts. Das Geschlecht erschien als das fruchtbare Chaos, dem Welten und Sterne entsteigen, die Geschlechtsliebe als die zugleich hehre und schreckensvolle Macht, der wir mit jeder Lebensregung unterworfen sind. Ohne dass wir es wissen, regiert sie all unser Denken und Fühlen. Mythische Vorstellungen tauchen auf aus alter Vergessenheit; Astarte und Kybele werden neu lebendig und ergreifen das Scepter. Orphische Urtöne klingen geheimnisvoll in die lichte Welt jüngster Erkenntnisse und erleben neue ungeahnt-gewaltige Deutungen.

Der Umkreis dieser mysteriösen Vorstellungen und Ideen schwingt nun mit unsichtbarer rhythmischer Macht durch das Buch, das Dehmel eben um jene Zeit herausgab: „Aber die Liebe."

Doch gegenüber dem fast barbarischen Enthusiasmus, mit dem sich der Pole Przybyszewski zu diesem Evangelium bekennt, waltet bei Dehmel ein stockendes, mystisches Grauen. Es war noch ein Rest der christlichen Vorstellung in ihm, dass Frau Venus eine böse Teufelin sei, die den Menschen ins Verderben reisse, und diesen Rest sucht sich Dehmel in seinem Buch von der Seele zu ringen. Zugleich taucht neben der phantastisch-brutalen Vorstellung der Liebe als einer ausschliesslichen Geschlechtsgewalt eine nicht minder phantastische, jedoch transcendentale Vorstellung auf: dass die Liebe bestimmt sei, den Menschen zu entsühnen. Zu einer vollen, inneren Harmonie sind diese Auffassungen in „Aber die Liebe" noch nicht

gebracht. Sie wachsen seltsam in einander über, zuweilen in grotesken oder cynisch-burlesken Formen, dann in der Form der Klage oder Anklage, dann in tragisch-wundersamen Gesichten eines milden, machtlosen Erbarmens. Und gegenüber der rein-natürlichen Liebe in ihrer schrankenlosen Selbstherrlichkeit erscheint, halb verehrt, halb gefürchtet, die kulturelle Macht der Ehe als Bändigerin und Binderin. So wird ein höchst komplizierter Gefühlsorganismus vor uns entblösst, dessen Widersprüche noch etwas Labyrinthisches haben, hinter denen wir aber schon einen Strahl der Hoffnung und Erlösung ahnen. Am meisten hat sich diese mystisch-bunte Welt in dem Cyklus „Die Verwandlungen der Venus" verdichtet, einer Art moderner Litanei auf die vielgestaltige heidnische Göttin und christliche Heilige. Wie Wetterleuchten gehts durch diesen Cyklus. Blitze von übermenschlicher Heiterkeit leuchten auf und werden bald vom Gewölk allzumenschlicher Gedrücktheit wieder verschlungen. Doch hat sich das eigene kleine Leid hier fast völlig aufgelöst in das weltenweite der Menschheit. Und so auch die Freude. Und so auch die Sehnsucht.

Unablässig verwandelt sich Venus vor uns. Keine Gestalt, in der du sie fassen und halten könntest. War sie eben noch Göttin, so ist sie jetzt schon Vieh. Ist sie jetzt eine Gnadenspenderin, gieb Acht, gleich wird sie die ärgste Qualerfinderin sein. Sie ist ein Chamäleon und glitzert in allen Farben, und so stellt sie sich uns vor, in immer neuen Rollen, als Venus Mea und als Venus Pandemos, als

Venus Madonna und als Venus Adultera, als Venus Sapiens und als Venus Perversa, als Venus Vita und als Venus Mors. Und so noch viele Stadien hindurch. Jedes dieser Stadien wird festgehalten durch ein Gedicht, in dem sich ein Bild vor uns aufrollt, bald voll grausiger Lebensgewalt, bald voll jauchzender Inbrunst, bald voll schillernder Gefühlsverwirrung. Das Ganze eingeleitet durch ein Gebet der Sucht und abgeschlossen durch ein Gebet der Sättigung. Ein Mensch entblösst sich, der alle Wollüste blind durchrast und doch auch wieder sehend durchkostet hat; der, faustisch-verlangend, in der tiefsten Befriedigung vor allem das höchste Ungenügen sieht; der mehr als alles dieses sich selber sucht und den Schlamm des Geschlechtsbodens durchwühlt hat, um sich zu finden; der aber in dieser Art „Liebe" doch vor allem unter dem „Trüben" leidet, und der sich nun rüstet zu höheren Zielen, indem er nach Vollendung, Verklärung trachtet.

Wiederum gewahren wir die eigentümliche Doppelnatur in Dehmel. Noch hält ihn die „Nacht verworrener Muttergluten". Aber schon dämmert Glanz, und „aus väterlichen Sphären" hängen „krystallene Ketten" zu ihm hernieder. Der in der Unklarheit Gottes wohnt, will sich emporarbeiten zur Klarheit Gottes. Der das Tier in sich heilig hält, will nun den Menschen in sich zur feinsten Kultur bringen. Und das Chaos muss weichen. Zwar ist es der schwingende Nebelkreis, dem jegliches Leben entkeimt. Aber wo das Leben zur Festigkeit gelangen

und selber früchtetragend werden will, da muss es dem Chaos und dem Nebel sich entringen.

III.

„Ich will ergründen alle Lust,
so tief ich dürsten kann;
ich will sie schlürfen ganz und gar
und stürbe ich daran."

So bekennt der Jüngling Dehmel in seinem ersten Buch „Erlösungen".

Hier ist schon mehr als „Chaos", mehr als der einfache Geschlechtswille. Hier spricht der durch geistige Ungenügsamkeit verschärfte und verfeinerte Wollusttrieb.

Diese geistig-künstlerische Wollust durchzieht Dehmel ganz und gar. Sie scheucht ihn auf und treibt ihn vorwärts. Sie schlägt ihm Wunden, füllt ihn mit Entzückungen, rüttelt ihn um und um. Sie wird ihm zum schwierigen inneren Problem.

„Nach Liebe, Liebe schrie es laut in mir,
nach einem Herzen, das für mich nur schlüge,
für mich, für mich, der — selber lieblos immer."

Die Wollust, ihrer Natur nach egoistisch, setzt sich in Gegensatz zur Liebe, die ihrer Natur nach altruistisch ist. Der Jüngling begehrt für sich Beides. Aber weil er nur erst für die Wollust reif geworden ist, wähnt er sich von der Liebe ausgeschlossen. Laut stöhnt seine Klage:

„Da brach's empor, da sah ich nackt mein Weh
und sah's und schlug die Hände vor's Gesicht
und warf zur Erde mich und weinte."

Unter solch krampfartigen Erschütterungen reifte Dehmel zum Mann. Aber auch da noch, als er bereits Liebe empfangen und gespendet hatte und zu grösserer Ruhe gelangt war, hämmert wildbegehrliche Wollust in ihm weiter, die Wollust des Ekstatikers. „Nach Seele dürstend, wie nach Blut“ — ein hungernder Löwe der Erkenntnis geht er umher. Wenn Wollust Liebe zum Teufel ist, ist dann vielleicht die Liebe — Wollust zu Gott? Bei Dehmel, wahrlich, möchte man's glauben. Denn sein Gottsuchen hat durchaus Etwas von Wollust. Es loht und wühlt in ihm wie ein heftiges irdisches Verlangen. In solch einer Stimmung gedieh jene gewaltige mythische Vision vom Bastard des Sonnengottes und des Vampyrweibes, als den sich Dehmel in einem seiner genialsten Gedichte bezeichnet.

Schon früh indes tritt dem geistigen Wollüstling in Dehmel ein kalter geistiger Dialektiker entgegen, der mit asketischer Beflissenheit darauf auszugehen scheint, die vulkanische Glutmasse der Gefühle an der Eisesluft des Verstandes zu trockener Lava gerinnen zu machen.

Müsst euch versenken
tief in den innern Streit,
fühlend zerdenken,
was in euch schreit.
Wie's immer wühlt:
wenn ihr's zerfühlt,
seid ihr befreit.

Also rathend lässt Dehmel in dem Gedicht „Die Vollendung“ den Genius der Menschheit sprechen.

Er ruft die Mächte des klaren Bewusstseins wider das Unbewusste, Unwillkürliche auf, den reinen Vernunftmenschen wider den dumpfen Affektmenschen. Es ist an erster Stelle eine Gegenwehr wider sich selber, die Dehmel hier unternimmt. Er will drohende Gefahren bekämpfen. Aber manchmal, zumal in früherer Zeit, verfiel er darauf der entgegengesetzten Gefahr: er ist zuweilen nicht mehr der naive Fühler seiner Gefühle, sondern ihr Zerfühler, Zerdenker. Und in solchen Fällen behält jener spottende Freund recht, der ihn einmal im Übermut den „Hahnrei seines Bewusstseins" nannte, worüber Dehmel halb humorvoll halb schmollend quittiert.

Trotzdem war der von Dehmel eingeschlagene Gegenweg der richtige, schon allein darum, weil er reiche, seiner Natur innewohnende Kräfte entband. Auch ist es begreiflich, dass er zunächst dem Übermass von Affektivität ein Übermass von kalter Vernünftigkeit entgegenstellte. Das Ziel musste alsdann sein, auf beiden Seiten das Übermass zu beseitigen und so auch hier das „Gleichgewicht" zn errichten.

Dies ist, was ich Dehmels Renaissancestreben nenne, seine bewusste Annäherung an den klassischen Geist, seine Entpolonisierung, seine Schönheitspriesterschaft. Doch denke man nicht etwa, auch nicht im Entferntesten, an Reaktion! Auf dem steilen Heldenweg, den Richard Dehmel schreitet, giebt es kein Zurück. Wohl aber kann ein scheinbares Zurück, ein Wiederaufgreifen alter Fäden und Verknüpfen mit den neugesponnenen, ein bedeutsames Vorwärts sein: weil

eine innere Bereicherung. Eine Reise nach Italien und das intensive Sicheinleben in die Kunstwelt Max Klingers haben wohl an diesem Punkt der Entwickelung Dehmels den nachhaltigsten Anstoss gegeben. Zugleich wirkte negativ das Erkalten der Freundschaft mit Przybyszewski — denn Dieser, erst ein Befreier, wird allzuschnell ein Bedrücker und Hemmer, von dem dann bald ein neues Befreitsein not thut.

Dehmels Künstlersorge blieb durchaus darauf gerichtet, auf dem bisher von ihm Errungenen organisch weiterzubauen. Was er durchlebt und durchdichtet hatte, lag abgeschlossen hinter ihm als ein Notwendiges. Notwendig war es ihm gewesen, ins Chaos hinabzusteigen; notwendig, unter wollüstiger Vergeudung seiner Kräfte sich des wahren Werts seiner Kräfte bewusst zu werden. Das Wort, das er jetzt, gleich seinem Freunde Liliencron, auf seine Fahne schrieb, hiess: „Selbstzucht." Die Welt der Renaissance stand ihm dabei als nachahmenswertes Vorbild vor Augen. In dem an Klinger gerichteten Vorwort zu den „Lebensblättern" stellt er sie als eine Kunst hin „voll adeliger Ruhe, die selbst die Seelenbrandung eines Michel Angelo, die Geisteskrämpfe eines Lionardo, die Sinnenbrünste Tizians bändigte, die Kunst wahrhafter Selbstzucht, emporgenötigt durch eine Zeit der greulichsten Unzucht und Unnatur." Dies aber wusste Dehmel so gut und so tief wie irgend ein Zweiter, dass eine Renaissance unserer Zeit jener anderen des Quattro Cento und Cinque Cento nur in der Kraft und Energie verwandt sein dürfe, dass ihre Ziele im besonderen

aber neue sein müssten, geschöpft aus dem Wesen und den Bedürfnissen der Menschheit, innerhalb deren wir leben. „Die Triebe, die Gefühle in ihren Wandlungen von gestern zu morgen," die will er von den Künstlern klargestellt haben, und diesem Ziele widmet er selbst seine ganze Dichterkraft. Er scheut dabei nicht zurück vor dem landläufigen Vorwurf der „Decadence". Denn seine Einsicht hat ihn gelehrt, dass „mit jeder Dekadenz eine Ascendenz Hand in Hand geht, mit jeder Entwertung eine Neuwertung." Vor allem gilt es daher, den lastenden Unmut und Kleinmut von sich abzuthun, und zu neuen Zielen und neuen Schönheiten auch einen neuen Mut und eine neue Freudigkeit zu finden. Und er rät den Künstlern, getrost zu sein: „Unter all der Unlust heute ringt die neue Lebenslust," oder wie es positiver noch, an einer anderen Stelle heisst: „Der Schmerz um Totes ist schon die Lust zu neuem Leben."

Also hat sich der Denker und Dichter in Dehmel ganz in den Dienst der sich aufwärts ringenden Menschheit gestellt. Mag ihm hier abermals Nietzsche als erlauchter und leuchtender Führer vorangegangen sein, so ist doch Dehmel insofern weitergekommen, als er seine Ziele weniger abstrakt fasste. Nietzsche, in seinem einsamen Grössenwahn und in der Überspannung seines Strebens, ist schliesslich geradezu zu einer Auflösung des Begriffes „Menschheit" gekommen — worauf dann die bitter-skeptische Frage unabwendbar war: ob er überhaupt Jemandem mit seinen philosophischen Kämpfen und Krämpfen gedient habe? oder

ob nicht vielmehr Alles ein schönes Sonnenuntergangsschauspiel gewesen sei, eine effektvolle Selbstverbrennung und Selbstzersprengung?! Vor diese tötliche Alternative sieht sich Dehmel nicht gestellt. Denn all sein individuelles Streben löst sich glatt auf in ein allgemeines. Er hat den Faden von sich zu der übrigen Menschheit nicht nur nicht zerschnitten, sondern fester und fester geknüpft. Er empfindet seine Wonnen als Wonnen der Menschheit, seine Qualen als Qualen der Menschheit. Denn er erblickt in sich nichts Anderes als ein Stäubchen vom Kosmos — doch ist in diesem Stäubchen das Ganze enthalten.

„Bin Mensch, All, Nichts,
ein Spiel des Lichts."

So hat der egoistische Wollüstling sich verwandelt. Sich verwandelt und ist doch Derselbe geblieben. Seine Wollust ist jetzt „Wollust zur Welt", und das, meint er, sei die einzige Wollust, die ihm treu geblieben. Indem er sich steigert, sich vervollkommnet, ist er sich bewusst, das Vermögen der Gesamtmenschheit zu steigern, zu vervollkommnen. Ihr dient er, indem er sich dient. Und so ist er, und gerade in seinem allersubjektivsten Streben und Gebahren, ein Mitfühlender, Mitschaffender und ein stiller seliger Träumer, ein Menschheitsträumer.

IV.

Hiermit haben wir, wie ich glaube, die geistige Physiognomie Dehmels in ihren wesentlichsten Zügen festgestellt. Sie zeigt nichts Unabänderliches, sondern

eine stete Wandelbarkeit. Nur die Grundtriebe sind dieselben, als der Ausfluss seiner menschlichen Natur. Das Spiel der Kräfte ist alles. Auf Resultate und Prinzipien kommt wenig an.

Dieser Zug des innerlichen Ringers giebt Dehmels Poetenantlitz die markante Linie. Ich scheue nicht davor zurück, zu bekennen, dass ich dadurch an Beethoven erinnert werde. Und noch etwas ist, dessentwegen ich Beethovens gedenken muss: der Rhythmus... Dehmels Rhythmus malt, wie der Beethovens, in wundervoller Weise das Wogende, Vorwärtsdrängende einer seelischen Bewegung. Er ist unwillkürlich ein Rasseelement, eine Sache des Blutes. Darum wirkt er so instinktiv, so gewaltig, so fortreissend. Darum enthält er das Intimste von Dehmels Künstlerschaft.

Dehmels poetische Sprache ist ganz in Rhythmus getaucht. Einen herrlicheren Fall von Worten und Klängen giebt es nicht in der deutschen Sprache. Dieser Rhythmus berauscht unser sinnliches Ohr mit Wohllaut, indem er zugleich unser geistiges aufhorchen macht. Er kündet uns von Dingen, von denen das Bewusstsein nichts weiss, die tief-verborgen liegen in der Seele des Dichters, unentschleiert, unentweiht. Er wirft auf die Dinge des Vordergrundes, auf die real gesprochenen Worte, seltsame sphinxhafte Streiflichter, aus denen gespenstische Schatten wachsen, die mit unsichtbaren Armen nach uns greifen. Es klopft und hämmert und treibt etwas, und arbeitet mit der Promptheit und Genauigkeit einer Maschine und mit der perlenden, spielenden Freiheit einer Fontäne. Dabei ist dieser

Rhythmus unendlich vielgestaltig, nachgiebig gegen die leisesten Stimmungsschwankungen und deren getreuester gehorsamster Abdruck. Und doch auch wieder der Bändiger all dieser Stimmungen und Schwankungen, indem er sie in eine starke stürmische Bewegung stellt.

„Dieses ist der Kunst ewige Eigenschaft: die Gewalt des Rhythmus über die Natur" — lautet ein tiefes Wort des Dichters selbst.

Hätte Dehmel nicht mehr als diesen Rhythmus, er wäre schon ein grosser Künstler. Er ist es aber nicht minder durch seine bewusste Arbeit, durch jenes unablässige Ausschleifen und Feilen, in dem sich der empfindsame Artist verrät. Es gewährt einen ganz eigenartigen Hochgenuss, diesen Dichter bei seiner Arbeit zu belauschen. Er hat es uns leicht gemacht; denn viele Gedichte, die er in seiner Jugend verfertigte, hat er in reiferer Zeit überarbeitet und zum Teil völlig umgestaltet. Besonders lehrreich ist — was jedoch den künftigen Philologen überlassen bleibe! — eine Vergleichung der ersten Ausgabe der „Erlösungen" vom J. 1891 mit der im J. 1898 herausgegebenen zweiten. Während sich sonst meist die Dichter ihr Bestes und Frischestes verderben, wenn sie die Erzeugnisse ihrer Jugend in einer späteren Periode wieder vornehmen, ist es bei Dehmel gerade umgekehrt: man erkennt, wenn man vergleicht, einzig den Fortschritt. Fast schämt man sich seiner früheren Begeisterung und Bewunderung, wenn man beobachtet, mit welch schonungsloser, unbestechlicher, im höchsten

Grade produktiver Kritik der Dichter über seine eigenen Werke Gericht gehalten hat. Was schief, steif und landläufig war, vermag man oft jetzt erst zu spüren, wo man es so viel feiner, bunter, plastischer, eigenartiger, kühner und stärker ausgedrückt findet. Manchmal ist auch der Gedanke ein neuer geworden, oder er tritt in neue Verbindungen, die ihm weitere Ausblicke gewähren. Oder der Rhythmus wird verändert, und damit wechselt die Beleuchtung. Oder Verse werden ganz aus ihrem Zusammenhang gelöst, an fremder Stelle eingeschoben und gewinnen plötzlich ein anderes Gesicht. Kurz, es wimmelt bei einer derartigen Nachprüfung von Überraschungen; aber alle sind von künstlerischer Art und gewähren die lebhaftesten Einblicke.

So hat Dehmel unablässig daran gearbeitet, für die Weltanschauungskämpfe, die er innerlich durchlebt, sich in seiner Sprache ein künstlerisch ausdrucksfähiges und gehorsames Instrument zu schaffen. Gerade, weil er viel zu sagen hat, an menschlichen Erfahrungen wie an philosophischem Gehalt, bedarf er der äussersten Schmiegsamkeit, Abgetöntheit und Ergiebigkeit der Sprache. Etwas erleben und es korrekt erzählen, Etwas denken, und es logisch ausdrücken, das ist noch nicht Kunst. Die Kunst tritt erst hinzu, kraft jener besonderen Vibration, die geheimnisvolle Beziehungen knüpft und den alltäglichen Dingen ewigkeitliche Beleuchtung leiht. Was kann es Gewöhnlicheres geben, als dass ein Mann auf der Strasse einem Weib begegnet, das seine Sinnlichkeit

reizt, und das darum vor ihm zurückscheut? Solch ein Erlebnis pflegt beim Manne eine peinliche Empfindung zu hinterlassen, die durchaus nicht dazu anreizt, ihr dichterische Gestalt zu leihen. Was hat Dehmel trotzdem aus einem solchen Erlebnis gemacht? Man höre!

Wieder! da kommt sie durchs Gewimmel.
An ihrem Busen, in der Rechten,
wie Nachtgewölke ruhn am Himmel,
die aufgerafften dunklen Flechten

bestricken meinen Blick wie Schlangen,
mir träumt von Paradiesesnächten.
Was ziehst du plötzlich so voll Bangen
den Mantel, Weib, vor deine Flechten?!

Wie ist hier das brennend aufsteigende Verlangen, wie das Entwaffnetwerden durch den unwillkürlichen Ausdruck weiblicher Scham eindringlich gemalt! Die typische Natur des Weibes wie des Mannes ist in diesen wenigen Zeilen, in diesem harmlosen Erlebnis zum Ausdruck gebracht. Und wie weiss er die Landschaft aufleben zu lassen! Wie drückt sie sich ganz in seine Seele ein! „Die Weiden stehn so still empor", oder: „Die Weiden sehn im Nebel aus wie Rauch, der schwere Himmel scheint ins Korn gesunken", oder: „Im Meere ringt die ferne Nacht" oder: „Das Kastanien-Blattgewühl streckt sich wie Krallen nach uns aus" oder: „Liegt eine Stadt im Thale, ein blasser Tag vergeht" — doch da müsste ich das ganze Gedicht hersetzen, und Vieles, Vieles noch, wenn ich alles, was meisterhaft ist, hier wiedergeben wollte. Stets aber ist es die seelische Vibration, durch die die

Landschaft lebt, wie denn überhaupt in der Fülle der seelischen Vibration Dehmels unvergleichliche Dichtermacht liegt. Darum vermag er mit Worten zu sagen, was heute erst einige Wenige dumpf und verworren fühlen. Darum vermag er namentlich das Zwitterlicht in den erotischen Beziehungen differenziertester Menschen geheimnisvoll anzufachen und das Schwanken zwischen Anziehung und Abwehr zu malen, jenes leise selige Bangen und Grauen, und das brünstig-wilde, doch stockende Verlangen. Ganze Purpurbäche der Schönheit, Goldströme der Verklärung giesst er darüber aus. Oder er spannt eine weite mystisch-blaue Nacht drüberhin, durch die, gleich Windesflüstern in Pappeln, die Weltgeheimnisse raunen. Zwischen „Weib und Welt" suchte er in seinem letzten Buch den schweren Ausgleich zu finden. Nicht immer mit Glück. Manchmal ist es, als sei seine aufrechte Manneskraft durch die schlangenklugen Umwindungen des Weibes niedergebeugt, als sei ihm das Weib zugleich Wille und Welt. Eine gewisse Sophistik der Gefühle schleicht sich dann ein, gleich als wolle er das Welke und Morose, die peinliche Freudlosigkeit und abstumpfende Halbheit, die über dem Erlebnis lagern, wegdisputieren und zerstreuen. Es hat nichts Erhebendes, einen Dichtergeist wie Dehmel so an trivialen Fragen sich abmühen und in galanten Spielereien oder unerquicklichen Spitzfindigkeiten sich ausgeben zu sehen. Dann glaubt man ihm mit seinen eigenen Worten zurufen zu müssen, dass die Welt doch „voll von Sonnen" stehe:

„Hinein, hinein mit blinden Händen,
du hast noch nie das Ziel gewusst;
zehntausend Sterne aller Enden,
zehntausend Sonnen stehn und spenden
dir ihre Strahlen in die Brust."

Denn das ist der Dichter, den wir lieben und meinen! Der Welterraffer, Weltenbezwinger, der im Rausch den Tod kommen sieht und den Tod verlacht. In einem vierfach gegliederten herrlichen Gedicht „Eines Tages" ist es, als habe Dehmel diesen Dichter aufs neue in sich entdeckt. Da steht das Weib als Dienende neben ihm, als Anspornerin zu Thaten.

Auf, mein schwarzer Zauberer, auf,
eile, spinne Gold, es tagt,
schmücke deine stolze Magd!
Lass die Strahlen nicht verwittern,
die vom Morgensterne splittern!
Heute Mittag muss die Erde
sich entzücken am Geschnauf
deiner wilden Siegespferde —
auf, mein goldner Zaubrer auf!

So hebt es an mit der Sprache des Weibes. Und der Mann antwortet in gleichen und doch völlig anderen Tönen. Viermal wird so Zwiesprache gehalten, an den vier verschiedenen Tageszeiten, und Beider Seelen verwandeln sich unablässig vor uns. Bis dann der gewaltige, leuchtende Schluss kommt: stärkstes sieghaftestes Mannesempfinden und höchster Wollust Vergeistigung.

Ja, auf, du golden-schwarzer Zauberer! Auf!

Scheerbart

I.

„Wahrlich, wir müssen einen trägen, beschränkten und leicht zu befriedigenden Geist haben, dass wir uns mit Demjenigen begnügen, was da ist! Wie ist's nur möglich, dass das Publikum noch nicht gerufen hat: ‚Vorhang herunter!', dass es den folgenden Akt nicht mit anderen Wesen, mit anderen Gestalten, mit anderen Pflanzen, mit anderen Gestirnen, mit anderen Erfindungen und mit anderen Abenteuern zu sehen verlangt? Hat denn noch Niemand den Hass gegen das immer sich gleich bleibende menschliche Gesicht, den Hass gegen die Tiere mit ihren unveränderlichen Instinkten, den Hass gegen die niemals wechselnde Landschaft, den Hass gegen die einförmig sich wiederholenden Vergnügungen empfunden?"

Der mit so starker Empfindung die transcendentale Sehnsucht unserer Zeit ausspricht, ist kein Anderer als der „objektive", „unpersönliche", „ganz im Diesseits befangene" Guy de Maupassant — der Keusche, der seine verschwiegene und männliche Seele so selten enthüllt hat, der Reiche, der an seiner übermässig vibrierenden Seele hat zu Grunde gehen müssen. In einem seiner Reisebücher, dem wundervollen empfindungsreichen *„Sur l'eau"*, hat er diese Worte geschrieben. Aus

seinem Munde klingen sie doppelt bedeutungsvoll. Und er reiht ihnen ein Bekenntnis an, das ich gleichfalls hierher setze:

„Ach! wenn die Dichter das Weltall durchschreiten, die Gestirne erforschen, andere Welten entdecken, die Natur und die Gestalt der Dinge unaufhörlich ändern, mich in ewig Wechselndes, überraschend Unbekanntes führen, mir die geheimen Pforten zu unerwarteten und wunderbaren Horizonten erschliessen könnten, dann würde ich sie Tag und Nacht lesen. Aber diese Schwächlinge können nur eine Wortstellung ändern und mir wie die Maler stets nur mein eigenes Bildnis zeigen."

Armer Maupassant! Du träumst da, wie ein Mose, von einem neuen gelobten Lande der Poesie, einem Lande, in dem Alles anders ist, einem jenseitigen Paradies, das dir eine Erlösung von der Erde bedeuten würde, eine Erlösung von der Menschheit. Und noch unglücklicher als Mose, hast du nicht einmal auf einem Horebberge stehen dürfen und die ersten beseligenden Blicke werfen in das im Morgendunst ruhende verheissene Land. Als du deine vom Wirklichkeitsstaub entzündeten und irregewordenen Dichteraugen schlossest, lag die neue Welt, von der du ahnend stammeltest, noch in tiefer Finsternis — wenigstens für Dich! Andere, Jüngere, waren dir mit flinkeren Füssen vorausgeeilt und hatten die Horebshöhe erreicht, von dannen sie wundersame Blicke thaten. Und langsam, langsam rücken auch wir Anderen jetzt nach und fangen an, uns verwundert die Augen zu reiben, weil

wir plötzlich sehen, dass unsere Erde nicht die einzige Erde ist, und unsere Sonne nicht die einzige Sonne, und unsere Farben nicht die einzigen Farben. Es ist plötzlich ein grosses Erwachen und Umherschauen. Wunder über Wunder dringen auf uns ein, Feuerblumen ragen in schwarze Himmel, Diamanten regnen hernieder, Sterne spüren Leben, sehnen sich und reden, und andersgeformte Wesen mit anderen Sinnen und anderen Hirnen schwirren durch andere Welten. Alles, was wir bisher als Höchstes sahen und fühlten, wird plötzlich relativ, schrumpft ein und vergilbt. Es war im „Menschlichen" befangen! Und wenn wir auch niemals das Menschliche weder abschütteln wollen noch können, so dürfen wir uns doch für Augenblicke daraus befreien: der Sirius, der Aldebaran sind uns nicht mehr unerreichbar!

Diese Bewegung ist plötzlich in Gang gekommen. Gelehrte wie Flammarion und Fechner, Propheten wie Nietzsche, Dichter wie Liliencron haben Sehnsucht und Empfänglichkeit dafür geweckt. Und heute gibt es schon Viele, die kosmisch denken und kosmisch phantasieren. Aber Einer war es doch vor Allen, der diese Sache mit heiligem Ernst betrieb, die Sache des absoluten Widerspruchs mit dem Ernst der absoluten Narrenhoheit: Paul Scheerbart. Er hat, sozusagen, Prinzip und Methode hineingebracht, er hat nicht blos der Erde, er hat sogar — Europa den Rücken gekehrt. Und das will Etwas bedeuten! Denn Alle, die Kosmiker waren, wollten daneben doch auch noch „gute Europäer" bleiben! Mit diesem letzten Vorurteil

hat Scheerbart vielleicht am bündigsten gebrochen. Er hasst Europa, gleichwie er die Erde hasst. —

Lass die Erde! Lass die Erde!
Lass sie liegen, bis sie fault!
Über schwarzen Wiesentriften
Fliegen grosse Purpurengel,
Ihre Scharlachlocken leuchten
In dem grünen Himmel
Meiner Welt.

Lass die Erde! Lass die Erde!
Lasst sie schlafen, bis sie fault!
Über weissen Bernsteinkuppeln
Flattern blaue Turteltauben,
Ihre Saphirflügel flimmern
In dem grünen Himmel
Meiner Welt.

Lasst die Erde! Lasst die Erde!
Lasst sie, lasst sie, bis sie fault!
Über goldnen Schaumgewässern
Spielen zahme Silberfische,
Ihre langen Flossen zittern
In dem grünen Himmel
Meiner Welt.

Hasst die Erde! Hasst die Erde!

Dies ist gewissermassen das Programmgedicht. Es wirkt erfreulich durch seinen schönen Fanatismus, und weil es scheinbar so gänzlich Nietzsche entgegengesetzt ist, der als Zarathustra zu uns redet: „Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibet der Erde treu!“ Aber in Wirklichkeit ist es Nietzsche durchaus nicht entgegengesetzt, vielmehr dessen radikale Konsequenz, das Zerreissen seiner letzten bebenden Lüge. Denn Nietzsche

klammerte sich darum so ängstlich an die Erde, weil er sie unter sich zergehen fühlte, und weil er als Antichrist „Erdenflucht“ mit „Verleumdung des Lebens“ gleichsetzte. Scheerbart beweist nun, dass Erdenflucht geradesogut „Erhöhung des Lebens“ bedeuten kann, dass dem Leben eine ungeheuere Bereicherung daraus zuwächst, neue Farbenpracht und neue Freiheit. Wahrlich, er ist das vollkommene Gegenteil von einem „Prediger des Todes“. Erhabenste Rauschlust, dithyrambischer Taumel treibt ihn aus den Niederungen empor. Seiner glühenden Dichtersehnsucht ist die Erde viel zu klein, zu ärmlich, zu schnöde, zu nüchtern. „Lasst sie liegen, bis sie fault!“

Doch: wer will es der Erde verwehren, sich an den Dichter, der sie so hochfahrend als Unrat behandelt, zu rächen?! Und sie hat es leicht sich zu rächen — denn sie hält den Dichter an sich fest! Nur mit der Phantasie kann er von ihr los, mit dem Leibe ist er ihr verfallen. Und der Leib muss büssen, der irdische Mensch. Der stösst sich, wo er nur geht und steht, wider die Erde an, und Füsse und Hände beginnen ihm zu bluten. Das will der Geist nicht sehen, er will Nichts davon wissen. Und nur durch Widerspruch kann er sich befreien. So wird der Widerspruch Notwendigkeit, indem er sich stellt, als ob er Freiheit sei. Und das hohe Evangelium von der „anderen Welt“, indem es von der wirklichen Welt am lebendigen Leibe Lügen gestraft wird, muss in ein Narrengewand schlüpfen, um sich behaupten zu können. So weiss man oft nicht, ob ein Priester oder ein Clown

zu uns redet, weil der Clown wie ein Priester, und der Priester wie ein Clown spricht. Aber der paradoxe Widerspruch ist nun einmal Scheerbarts Element — vielleicht weil er der einzige Mensch ist, für den ein Widerspruch überhaupt nicht besteht.

Nur, dass schliesslich ebensoviel Tragik als Erlösung darin steckt!

II.

Herrlich ist nun, wie der dem Dichter aufgedrungene Selbstwiderspruch in köstlicher Naivetät zu einer neuen organischen Wesenheit erblüht, die in sämtlichen Regenbogenfarben sowohl dieser als anderer Welten schillert.

Für Scheerbart eine Formel zu finden ist unmöglich. Er ist das absolute Chamaeleon. Jeder Klassifikation, auch der kontradiktorischesten entschlüpft er. Gewiss hat man ein Recht, ihn den „Dichter der Sternenwelt" zu nennen, aber der „Weise Clown" ist ebenso passend. Und dann fallen Einem eine ganze Menge antithetischer Bezeichnungen ein, die man ihm wohl anheften könnte: wie „maniakalischer Quietist" oder „reaktionärer Revolutionär"; „rationalistischer Phantast" oder „tändelnder Fanatiker" oder „gravitätischer Humorist"; dann „asketischer Rauschapostel" oder „betrunkener Temperenzler"; „korrekter Zigeuner", „taktvoller Verbrecher", „verliebter Anti-Erotiker", „diplomatischer Parsifal" — und so ins hundertste und tausendste lauter verdrehte Namen, alle zutreffend, keiner deckend. Nicht übel

hat ihn darum Dehmel einmal den „Special-Antisten“ genannt — was recht neckisch an „Specialitäten-Artist“ anklingt. Aber selbstverständlich ist auch dieses ebenso falsch, als es richtig ist. Denn Scheerbart pfeift ja auf alle die Widersprüche, an denen andere kaput gehen. Sie wölben sich ihm zusammen zu einer grossen azurblauen Harmonie, unter der er tiefbeseligt träumt. Sie wandeln sich ihm zu einer behaglichen engen Hütte, und da sitzt er am Feuer und schmaucht, gehüllt in den weichen Schafspelz seiner reissenden Wolfsphantasie.

Wer da will, möge sagen, Scheerbart leide an Monomanie. Vielleicht! Aber dann steckt in dieser Monomanie Scheerbarts ganze prachtvolle Künstlerschaft. Sie macht ihn so scharfäugig, und so blind! Sie macht ihn so sicher in seiner erdentrückten Phantasiewelt, so logisch und erfinderisch in seinen wundersam ausgeheckten Zielen. Und wie gnädig hilft sie ihm über das Elend der Wirklichkeit, über die zerreibenden Bedrängnisse des Alltags hinweg! Wie lieblich geleitet sie ihn in die blühende Farbenwelt seiner selbstgeschaffenen Paradiese, wappnet ihn mit der Grandiosität seines milden weltverachtenden Humors, hämmert ihn stahlhart zu lächelnder Zähigkeit und unerschütterlichem Selbstglauben. Nehmt Scheerbart die Monomanie, und es ist, als ob ihr Siegfried die Tarnkappe nähmet: die Gewöhnlichkeit hätte plötzlich Zutritt zu ihm! So aber, in seinem phantastischen Glanzrauschleben, hält er sich die Gewöhnlichkeit vom Leibe, steht unnahbar da wie ein

Magier, der die stumpfen „Quarkgewalten“ zwar kennt, aber jederzeit mit seinem Zauberstabe zu beschwören weiss.

Wohl nie hat jemand sein Narren- und Bettlergewand mit solch vornehmem Anstand und feiner Selbstpersiflage getragen und sich dabei mit soviel geheimer Zauberweisheit umgürtet wie Paul Scheerbart.

An den litterarischen Kneiptischen Berlins erschallt lautes Halloh, sobald, mit fidelen Wackelschritten, Scheerbart zur Thür hineinkommt. Alle kennen ihn — fast mit allen steht er auf Du — — das Schmollistrinken ist bei ihm eine feste und schöne Gewohnheit — beinah Ehrensache — — und alle freuen sich — denn jetzt wirds lustig — Bier und Weisheiten werden in Strömen fliessen, und immer noch ein paar Schnäpse daneben. Freilich, man muss für ihn bezahlen — Scheerbart hat niemals Geld — nicht, das er keins mitbrächte — er hat wirklich keins — ist Anti-Kapitalist — — und wer mit ihm trinken will, seiner Sternen- und Galgenvogelweisheit auf den Grund blicken, der muss mäcenatenhaft den Säckel ziehen — Scheerbart nimmts nicht übel — — er ist weitherzig in dem Punkt, wie irgend ein antiker Cyniker oder mittelalterlicher Bettelmönch. Im übrigen weiss er, was seine Unterhaltung wert ist — dass die Menschen sich freier, stärker fühlen — und leichter vor allem — er braucht sie blos erst mit Versen und Witzen und verblüffenden Paradoxien tüchtig aufgerüttelt zu haben — — Bald sitzen sie da mit strahlenden Augen — bekommen so was Königliches

— und gerne lassen sie ihre königliche Laune dann an dem aus, der sie ihnen eben erst geschenkt hat.

Steckt da eine gewisse Narrenbitterkeit?

Scheerbart lässt sich Nichts anmerken, ist fröhlich und guter Dinge, recitiert unentwegt seine „Gebratene Flunder“ oder „Putz! Putz! ein Kronenlied“ oder „Dunkle Nacht in Europa“. Fremde, die am Tisch sitzen, drehen verwundert die Augen herum — fast sehen sie aus, als hingen sie plötzlich am Galgen — macht man sich lustig über sie? — Ist das verrücktester Blödsinn, oder —? Aber sie müssen's noch einmal hören! — — Und vergnügt legt Scheerbart los:

Putz mir meine Krone,
Denn ich will spazieren gehn!
Sei mein Leibhurone!
Aller Welt zum Hohne
Gehn wir auf den kleinen Zehn.
Putz mir meine Krone!
Putz sie mir recht blank!
Kriegst auch eine Feder
Und ein Ei zum Dank —

Die beiden letzten Verse sind mit verschmitztester Zartheit gesprochen.

Jetzt lachen die Fremden. Sie haben zwar „noch nicht ganz“ verstanden. Aber sie haben doch weg, dass man sich „immerhin was dabei denken kann“, was ganz Apartes natürlich — Und sie sehen sich den Scheerbart noch einmal an, der so gut und harmlos lacht, so blond und helläugig dreinschaut — und aus dem doch Niemand recht klug werden kann!

Freilich, freilich! „Aller Welt zum Hohne gehn wir auf den kleinen Zehn — —“

III.

Bis zum Beginn des Jahres 1897 hatte Scheerbart, der damals im Alter von vierunddreissig Lenzen prangte, noch fast Nichts veröffentlicht, obwohl er bereits mehrere Kunstzeitschriften herausgegeben (oder: beinahe herausgegeben!) und einen eigenen Verlag, den der Deutschen Phantasten, gegründet hatte. „Fast Nichts“ ist ein bischen hart gesagt. Denn zwei Werke lagen dennoch vor (seit 1893). Nämlich: „Das Paradies, Die Heimat der Kunst“, 194 Seiten stark, und das erste Heft des auf sieben Hefte veranlagten Wunderfabelbuchs „Ja ... was ... möchten wir nicht Alles!“, 24 Seiten stark. Beide waren im Phantasten-Verlag erschienen und beide — nicht beachtet worden. Diese freundliche Nichtbeachtung war auch weiterhin Scheerbarts treugesinntes Dichterlos geblieben. Soviel er von seinen Wunderfabeln, Geschichten und Parabeln an die Redaktionen herumschickte, sie kamen mit unheimlicher Regelmässigkeit wieder zurück, meist „mit bestem Dank“, zuweilen auch ohne diesen. Ja es kam vor, dass ein bereits gesetzter Satz wieder auseinandergenommen wurde, weil die Redaktion es sich anders überlegt hatte und „nachträglich verzichtete“. Trotzdem hatte Scheerbart bei den Intimen der Litteratur sein festes Renommee. Ja, er hatte bereits eine ganze Anzahl Glücklichere „beeinflusst“, die ihm

alsdann mit ihren Veröffentlichungen zuvorkamen und ihn zum Teil parodierten, als im Lesepublikum noch Niemand wusste, wer da eigentlich parodiert werde. Im Übrigen hatte man sich mit dem Gedanken aufs behaglichste abgefunden, dass Scheerbart wohl nie etwas veröffentlichen werde — weil er sich nicht konzentrieren könne, weil er versumpft sei — und dass man daher seine Konkurrenz, gottseidank, nicht zu befürchten habe.

Da kam das Jahr 1897 und spie gleich hintereinander drei Bücher aus, denen im Jahre 1898 ein viertes folgte. Es waren zwei orientalisch-antieuropäische Bücher, „Tarub, Bagdads berühmte Köchin" und „Der Tod der Barmekiden" und zwei Bücher von wesentlich kosmischem und allgemein-parodistischem Charakter, „Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos" und der „phantastische Königsroman" „Na prost!" Damit war Scheerbarts litterarische Stellung entschieden — als „erstklassige" nämlich! — mochte auch die Alltagskritik verstummen oder ein dummes Gesicht machen, und das „grosse" Publikum vorerst noch wenig von ihm hören.

In diesen vier Büchern, die von einer ganz eigenen phantastischen Lustigkeit sind und von einer mit Resignationsweisheit umhüllten Bitterkeit, hat Scheerbart sein Wesen mit feiner Künstlerhand hingeschrieben. Alle starken und entscheidenden Züge sind dort beisammen. Der Dichter mag sie durch spätere Werke klären, vielleicht auch noch steigern

können, wesentlich neue wird er nicht mehr hinzuzufügen haben. Und so muss es sein bei einer starken Natur, die sich selbst erkennt und sich selber fühlt. Sie kann sich wohl auswachsen, aber nicht verändern. Alles kommt bei ihr auf den Zeitpunkt an, wo sie die Mittel erworben hat, sich auszudrücken. Diese Mittel besitzt Scheerbart in jenen vier Büchern, in den beiden ersten besass er sie noch nicht. Deshalb ist er mit seiner Art in den zwei ersten nicht weniger enthalten; aber er muss noch herausgeschält werden, während er sich in den späteren Werken selbstthätig offenbart. Für eine so ungemein komplizierte Natur, wie die Scheerbarts, war es nicht zu erwarten, dass sie ihren Ton sogleich und unumstösslich fände. Ein langes und kühnes Experimentieren musste die Kräfte erst freimachen, die zu führen und zu durchbrechen wussten. Und Scheerbarts „Stil", einer der ausgeprägtesten unserer ganzen Litteratur, ist durchaus das Produkt einer langjährigen, experimentell-systematischen Arbeit. Darum ist er nicht minder „Natur". Aber wir leben in Zeiten, in denen es nicht verwundern kann, wenn manchmal eine Natur erst spät sich entdeckt, oder besser: sich ganz in die Gewalt bekommt.

Die beiden bedeutendsten Werke Scheerbarts sind „Ich liebe Dich" und „Der Tod der Barmekiden". Von ihnen sei ausführlicher die Rede. Von den beiden anderen ist „Na prost!" eine Art lustiger Nachlese, die in einen wundervoll bizarren Rahmen gesteckt ist. Die phantastische Lust, von der Erde befreit zu sein, ergeht sich hier bald in jauchzenden übermütigen

Entzückungen, bald in hohnvoll-sanften Verspottungen. Unter Scheerbarts bisherigen Büchern darf „Na prost!“ auf das rascheste Verständnis hoffen. Es ist angenehm, witzreich und prickelnd geschrieben, dabei in der Konzeption von einer Kühnheit, die verblüffen muss: „Die Erde ist längst entzwei“ — und da fahren drei gelehrte Germanisten in einer achtkantigen Flasche in den Weltraum hinaus und studieren und glossieren die alte deutsche Litteratur, nämlich lauter Scheerbartsche Geschichten, die sie einander vorlesen und verschiedenen Verfassern zuschreiben.

„Tarub“ hat das Verdienst, Scheerbarts erstes Buch zu sein, in dem er sich ganz fand und seine künstlerische Art offenbarte. Es beruht, was sich jedoch nicht im mindesten aufdrängt, auf sehr ernsten wissenschaftlichen Studien über die altorientalische Kultur. Da diese Studien nun gut zehn Jahre zurückdatierten, so war ihr Inhalt dem Dichter längst in Fleisch und Blut übergegangen, und er konnte mit dem ihm fast überreich zur Verfügung stehenden Material ganz nach der Laune seiner Dichterphantasie schalten und walten. So entstand denn ein Werk aus einem Guss. Das Antiquarische ist gleichsam nur Farben-Vorwand, um eine ganz und gar moderne Stimmung zum Ausdruck zu bringen: den leidenschaftlichen Drang nach Weltflucht und Einsamkeit aus den wüsten Wirren geistiger und sinnlicher Orgien. Darum bietet das litterarische Alt-Bagdad von 892 bis 897 so seltsame Parallelen zum litterarischen Jung-Berlin von 1892 bis 1897, und der weise

Abu Maschar behält leider recht, wenn er resigniert erklärt, dass die Welt „nach tausend Jahren genau so klug und genau so dumm sein werde, wie sie's heute ist" — was denn freilich ganz eigene Ausblicke auf die Jahre 2892 bis 2897 gestattet. Ganz besonders aber verkörpert der Dichter Safur den Stimmungsgehalt des Buches. In ihm symbolisiert sich der Drang zum Überirdischen in einem phantastischen erotischen Erlebnis. Er hat ja allerdings zunächst eine recht irdische Geliebte, die Köchin Tarub, mit der er ein Liebesverhältnis auf Essen und Sichprügeln unterhält, und die gleichsam die Schwerkraft repräsentiert, die den Dichter mit derben gesunden Sinnen an die Erde fesselt. Aber Safur kennt kein heftigeres Verlangen, als dieser Fessel wieder zu entrinnen, und in wilden Rauschgelagen schwillt diese Sucht immer gebieterischer auf und gebiert eine ausgelassene Phantasmagorie. Safur liebt jetzt einen Wüstengeist, eine Dschinne, schwarz von Antlitz und Haaren, und blau von Lippen und Augen. Am Horizont des Morgenhimmels sieht der Trunkene plötzlich dieses Riesenantlitz, und dann füllt sich der ganze Himmel mit lauter Dschinnengesichtern. Diese Hallucination wiederholt sich. Sie gewinnt immer mehr Macht über das zerrüttete Dichtergemüt, das durchaus geniessen will, „was nur die Geister geniessen können." Und daran geht Safur im Wahnsinn zu Grunde. Aber während die Hyänen, die seine Hütte umschweifen, langsam näher kommen, duften vor der Hütte immer noch weiter die weissen Rosen.

IV.

Das übersinnliche Element, welches in „Tarub" so vieldeutig hineinspielt, wird in „Ich liebe Dich!" das Entscheidende. Dieses Buch, das wohl das Tollste bietet an skurrilem Humor wie an verwegener Geisselung des herrschenden Weltspiessbürgertums, klingt mächtig und sehnsuchtsvoll aus in einen Hymnus an den Weltgeist. Und indem in geistreich spielender Weise die Worte des Titels zunächst in ihrer vulgären Bedeutung aufgegriffen, dann mit mannigfaltiger Laune durch das bunte Kaleidoskop prismatisch glitzernder Zwischenspiele variiert und sacht-verstohlen umgedeutet werden, bleibt zum Schluss nur der eine volle Klang: „Ich liebe Dich, Weltgeist!" So steckt denn im Titel eine schalkhafte, naiv-raffinierte Irreführung, wie auch das so verführerisch klingende „Eisenbahn-Roman" sich mit nichten darauf bezieht, dass nun sensationslüsterne Commis-Voyageurs in diesem Intermezzo-reichen Buch eine pikante Unterhaltung fänden. Natürlich wird die Eisenbahn auch nicht im artistisch-sachlichen Interesse eines Zola oder Baluschek behandelt, sondern sie ist ganz einfach das Vehikel, in dem Herr Paul Scheerbart von Berlin fortfährt, und zwar nach Nowaja Semlja. Also eine Reisebeschreibung? Um Gotteswillen! Nowaja Semlja, wenn es auch des Scherzes halber da zu liegen scheint, wo es wirklich liegt, ist denn doch nicht das, was sein geographischer Begriff ist, sondern es ist — Nicht-Berlin, Nicht-Europa, Nicht-Kulturmenschheit.

Das hebt nun so harmlos und heiter als nur möglich an, und auch des burlesken Effektes, gerade nach Nowaja Semlja zu reisen, bleibt sich Herr Paul Scheerbart wohl bewusst. Er steigert diesen Effekt noch, indem er zu sich ins Koupé — natürlich erster Klasse! — einen Mann einsteigen lässt, welcher der waschechte Repräsentant eben der Welt ist, der Scheerbart entfliehen will, nämlich Herr Rechtsanwalt Müller aus Berlin. Scheerbart contra Müller, so entwickelt sich nun das Reiseerlebnis, das im wesentlichen ein Reisegespräch ist, in dem alles Das zur Sprache kommt, was Scheerbart gegen diese Welt auf dem Herzen hat, und was Herr Müller an dieser Welt so grenzenlos liebt und bewundert. Und natürlich um die Liebe dreht sich das Gespräch, denn „Liebe" ist ja das Thema dieses Buches, und Herr Müller fasst das Thema mit dem ganzen sachlichen Ernst seines Standes, man möchte sogar sagen: mit einem Bewusstsein von Heiligkeit, an. Müller ist natürlich Erotiker, und Scheerbart, ebenso natürlich, Anti-Erotiker, und selbstverständlich wollen die beiden Herren sich gegenseitig bekehren. Müller hält Scheerbart heimlich für verrückt, und Scheerbart Müllern für ein Rindvieh. Trotzdem werden die Herren ganz gute Freunde, duzen sich bald, und schmausen und trinken herrlich und in Freuden. Es gewinnt auch zuweilen den Anschein, als ob ihre Standpunkte sich nähern wollten, Scheerbart liest unaufhörlich Geschichten vor (die 66 Intermezzos), und Müller, der im Ganzen vor ihm ein Grauen hat, lässt sich dazu herbei, einige von

ihnen zu loben — leider hat er sie mit peinlicher Regelmässigkeit nicht verstanden! Doch in Nowaja Semlja geht Alles wieder auseinander, was so friedlich eingeleitet schien. Müller reist entrüstet ab, und Paul Scheerbart, von dem nun der letzte Anhauch seiner Berliner Existenz gewichen ist, betet in der Eiseswüste seiner im Polarmeer verlorenen Insel einsam zu seinem „Weltgeist".

Die burleske Einkleidung hat also im Grunde etwas sehr Schmerzliches. Man gewinnt den starken und bestimmten, und, wenn man sich ihm hingiebt, selbst quälenden Eindruck, dass nur ein gedrückter, ja niedergetretener Mensch dieses krasse Buch hat schreiben können — Einer, der mit grimmer Geistesverachtung heimzahlt, was er an menschlicher und gesellschaftlicher Verachtung hat einheimsen müssen — Einer, der auf den gesamten Kultur-Humbug spuckt und ihn durch einen noch grösseren Phantasie-Humbug auslöschen will. Gerade die Milde und Versöhnlichkeit, die immer wieder vorbricht, das Sichanbiedern mit Müller, das gelassene Hinnehmen kapitaler Dummheiten und Herzlosigkeiten geben dem Buch schliesslich einen fast unheimlichen Charakter. Man spürt die totale Hoffnungslosigkeit, dass es jemals besser werden könne — auf Erden! Und man versteht jetzt erst ganz die Erdenflucht, das leidenschaftliche Sichhinausretten ins Land der Phantasie, der „farbigen Monde".

Doch wir wollen das Scherzhafte bei Scheerbart nicht ganz vergessen, und dazu gehört auch, nicht

ganz freiwillig bei dem Braven, sein verbissenes Anpreisen der „Anti-Erotik“ — gleich als ob man die Menschheit damit erlösen könne, dass man die ach so unentbehrliche Liebe als Teufel an die Wand malt. Scheerbart aber sagt, die Anti-Erotik sei „das Höhere“, das „wirkliche“ Höhere ...

Dieses Wort ist sehr fein gewählt. Enthält es doch keineswegs eine Verurteilung der Erotik. Die hat eben auch ihr Recht und ihren Wert. Sie ist blos nicht das „Höhere“. Sie kann ja darum immer noch für manch Einen das Tiefere sein — — wirklich, das Tiefere ...,

Fragt Przybyszewksi! fragt Felicien Rops! fragt meinetwegen auch Richard Dehmel!

Als „antistisches“ Phänomen ist die Anti-Erotik naturgemäss aus ihrem Gegensatz hervorgegangen, nämlich aus der Erotik. Nur Der kann mit Überzeugung Anti-Erotiker sein, der vorher als Erotiker böse Erfahrungen gemacht hat. Die Anti-Erotik ist, im Sinne ihres Begründers, ein Palliativ gegen das Übermass der Empfindung und Genussbegierde, eine Art Assekuranz-Einrichtung gegen die verheerenden Wirkungen der Liebesgewohnheiten. Minder pathetisch gesagt: sie soll den Künstler davor bewahren, sich zu verplempern. Scheerbart aber meint, dass die meisten Künstler viel zu viel liebten: Weiber, Kinder, Hunde, Freunde und wer weiss was Alles; und dass sie aus eben diesem Grunde viel zu wenig die Kunst liebten. Die Kunst aber, meint Scheerbart, sei eine herrische Geliebte und dulde keine Kebsweiber neben

sich. Darum stellt er die Anti-Erotik als eine Art Religion für Künstler auf, als eine neue Heilandslehre: „Die grossen Priester dieser Erde dürfen nicht lieben wie die gewöhnlichen Menschen", heisst es bereits in der „Tarub", und dieses Wort wird im Eisenbahnroman in allen Tonarten variiert. Wer letzte Frucht, Vollendung sein will, der darf nichts Höheres über sich hinaus wünschen, sondern muss in sich selber das Höchste darzustellen trachten. Die Liebe aber will immer etwas Anderes noch als sich selber, sie will vor allem das Kind. Scheerbart aber sagt, und thut dabei erschrecklich rigoros, dass er sich geradezu für entwürdigt halten müsse, wenn er einen leiblichen Nachkommen erzeugen sollte. Schade, dass er's so stark sagt! Darum glaubt man's ihm nicht recht, und sieht in dunklen Umrissen das Bild jenes Philosophen vor sich, der sich vor dem Papier aufs höchste erhitzte, um hinterher vor dem Weibe desto gründlicher zu kapitulieren.

Die Motive, die Scheerbart zum Priester der Anti-Erotik gemacht haben, sind hoch und edel. In der Formulierung des Zieles aber wird er, wie ihm das so leicht passiert, vor blindem Übereifer ziemlich abstrus. Ursprünglich wollte er sich wohl blos gegen das sinnlose Überwalten erotischer Motive in unseren Romanen wenden und namentlich die Franzosen bekämpfen, die ganz in Liebesgefühlen und -Abenteuern aufgehen und sich gleich leer und kahl vorkommen, sobald ihnen ihre Mätresse den Laufpass gegeben hat. Er wollte dergleichen Erscheinungen gegenüber

eine Litteratur und Dichtung, die in sich selbst Kraft genug habe, um der steten Anreizungen durchs Erotische zu entraten. Darum stellte er dem erotischen Menschen, als dem konventionellen Helden der landläufigen Erzählungslitteratur, den faustischen Menschen, der um die höchsten Güter der Erde ringt, aufs neue gegenüber. Das läppische Gedudel sollte endlich verstummen, und wieder eine kräftige starke Musik erschallen. Dies war Scheerbarts Ziel. Da er aber daran gewöhnt worden ist, den Narren zu spielen, so hat er auch dieses sein ernstes Ziel nur allzureich mit Narrheit verbrämt. Er ruht und rastet nicht eher, als bis er Alles dermassen auf die Spitze getrieben hat, dass es just auf dem Kopfe zu stehen scheint. Alsdann lacht er sich seelenvergnügt ins Fäustchen, wie über einen guten Witz: während es ihm doch heiliger blutiger Ernst damit ist.

Oh, ewiges Priester-Narrentum!

V.

Für das gelobte Land der Anti-Erotik erklärt aber Scheerbart den Orient. Warum? Weil der die Haremseinrichtung hat!

Ein echt Scheerbartsches Paradoxon, das ihn, wie Dehmel sagen würde, „ganz und gar beleuchtet!“

Natürlich hat Scheerbart seinen besonderen „Haremsroman“ geschrieben, um alles, was er als Anti-Erotiker und Anti-Europäer auf dem Herzen hat, stark und deutlich herauszusagen: die traurige Mär vom „Tod der Barmekiden“ — ein Buch, so ver-

rückt, so reizvoll, so einzigartig und ornamental, wie es nur der tiefe, erhabene und pudelnärrische Paul Scheerbart hat schreiben können.

Höchster und oberster Standpunkt ist natürlich auch hier: dass die grossen Weltgenies das „Fortpflanzungsgewerbe“ ihren kleineren Brüdern überlassen sollen, dieweil sie selber sich nicht leiblich sondern geistig fortzupflanzen haben: in ihren Werken! Da aber nun nicht Alle Weltgenies sein können, da es selbst im Orient nur einen „Riesen Raifu“ gibt — er soll gleich vorgestellt werden! — so muss es natürlich auch noch eine etwas conciliantere Lehre geben, die sich an Diejenigen wendet, so jenem unentbehrlichen „Gewerbe“ obliegen. Diesen wird bemerklich gemacht, dass es in ihrer erspriesslichen Thätigkeit keineswegs etwa blos auf „Fortpflanzung“, sondern, wie ja auch bei Pferden, Hunden, Hühnern und Tauben, auf „Rassenverfeinerung“ ankomme, und sie werden höflichst ersucht, sich danach zu richten. Dann aber — so verkündet Raifu durch seine Diener, die hellblauen Löwen (werden auch noch vorgestellt!) — dann hat ausschliesslich der Mann das Zuchtwahlrecht, und die Weiber, als welche von Rassenverfeinerung nichts verstehen, haben sich still zu verhalten. Darum — so setzen die hellblauen Löwen auseinander — ist der Harem das einzig Richtige, und darum — so dekretieren sie diktatorisch — ist der Harem in Europa einzuführen. Der Harem ist nämlich das Höhere, das Sittlichere, das Weisere. Durch den Harem allein kann der in Europa herrschende Hetärismus wirksam

bekämpft werden. Der Hetärismus aber ist der Urfeind, dieweil er statt auf Rassenverfeinerung auf Rassenverlotterung ausgeht und überhaupt nicht nach Rasse fragt. Die Wurzel des Hetärismus aber ist die Frauenbildung, welche bekanntlich blos eine Schlinge für den Mannfang ist. Folglich: ist die gebildete Frau in Europa auszurotten, und der Harem einzuführen, damit der Mann für sich allein die Bildungssorgen übernehme.

Liebe Leser, schlagt nicht die Hände über dem Kopf zusammen, sondern lest lieber in dem Buche nach, wie Pix, Olli, Frimm, Knaff und Plusa — das sind nämlich die hellblauen Löwen, die Diener Raifus — euch alles dieses höchst scharfsinnig auseinandersetzen. Ihr werdet sicher überzeugt werden — denn die hellblauen Brüder sind von eiserner Logik und sind selber überzeugt! Und ihr werdet herzhaft lachen hinterdrein, lachen und — nachdenken.

Aber ich höre schon Ihre bebende Frage: „Sagen Sie uns, bester Herr Doktor, bitte, sagen Sie uns doch: ist das denn diesem Herrn Scheerbart wirklich ernst?“ — Hm, Sie sind sehr neugierig! — Nun, ich glaube, dass es ihm fürchterlich ernst ist damit — eben deshalb so ernst, weil er an der Unmöglichkeit seiner Forderung solch eine herzinnige Freude hat, und weil ihm die Forderung deshalb so keusch und unbefleckt erscheint. Hätte sie die mindeste Aussicht, jemals zur schnöden Wirklichkeit zu werden, wie gesagt, sie hätte thatsächlich nicht den mindesten Reiz mehr für Paul Scheerbarten. Denn wie meint schon

Ibsens Apostata: „Ist es der Mühe wert, das Mögliche zu verlangen?“ Nun, und das meint Paul Scheerbart eben auch!

Also, Sie können beruhigt sein: Paul Scheerbart wird sicherlich keinen Parlamentsbeschluss auf Einführung des Harems provozieren, er wird höchstens irgend eine *„European Harem Society“* begründen und sich zu ihrem unbesoldeten „Generaldirektor“ ernennen lassen. Jegliche Agitation wird indes als „unvornehm“ abgelehnt werden. Das Äusserste wäre die Aufschlagung einer „weissen Bühne“, von der herab diese und andere welterlösende Evangelien vor einem, gleichfalls aus Vornehmheitsgründen, möglichst beschränkten Publikum, in möglichst allegorischer und parabolischer Form, herabgetutet würden.

Aber zum Teufel! — bitte, fluchen Sie nicht! — Zum Teufel! werden Sie sagen: Was hat denn das alles mit dem „Tod der Barmekiden“ zu thun? — Das ist ... ein ... Mysterium ... Respekt also! Und der Hauptreiz dieses Mysteriums besteht eben darin: dass das alles — gar nichts mit einander zu thun hat! Die Geschichte vom „Tod der Barmekiden“ beweist nämlich, dass der Harem ebensowenig taugt, wie die europäische Einrichtung der Monogamie, dass selbst in seine umfriedeten Mauern die bitterböse Kunst der Verführung sich einzuschleichen vermag, dass folglich die abendländische Sitte bereits vor tausend Jahren den Orient vergiftete! Oder sollten Hetäreninstinkt und Ehegebrechlichkeit vielleicht mehr als europäisch,

sollten sie vielleicht, so ein ganz klein bischen nur, allgemein-menschlich, sagen wir: allzumenschlich, sein?! Wehe dem, der solch' Frevelhaftes vermutet! Ihm wird unweigerlich der Kopf aufgeknackt! Also geschieht einem würdigen kahlköpfigen europäischen Gelehrten, der an der Weisheit Raifus und der Hellblauen bescheiden zu zweifeln wagt. Der grimme Plusa knackt ihm den Kopf auf und verschluckt ihn — o Graus! mitsamt dem schönen schwarzen Hornkneifer. Zwar wird der Kopf später wieder ausgespuckt, zusammengelegt und aufgeleimt — aber der Kneifer ist futsch — und das ist für einen Europäer sehr bitter!

Sollten Sie jetzt noch nicht wissen, meine Herrschaften, was in dem Scheerbartschen Roman steht, so thun Sie mir einfach leid! Doch ich will mit Ihrer menschlichen Schwäche Mitleid haben und mich etwas deutlicher erklären. Aber keineswegs allzudeutlich — das wäre stillos!

Doch womit soll ich nun beginnen? Mit Harun al Raschid und den Barmekiden? Oder mit Raifu und den hellblauen Löwen? Bitte, bezähmen Sie noch ein wenig Ihre Ungeduld, Ihre sehr begreifliche Ungeduld nach dem rotmähnigen Riesen und nach seinen blitzblauen Hauslöwen — ich denke, es ist in Ihrem eigensten Interesse, wenn ich zuerst den menschlichen Teil der Tragödie, oder Tragi-Komödie, oder Komiko-Tragödie, erledige.

Die Geschichte ist ziemlich einfach: Harun hat eine Schwester und Gattin, die Abbasah, und einen

Freund, den Barmekiden Djafar. Die Palastsitte verbietet, dass diese Beiden einander sehen. Harun aber, der Zügellose, will mit seiner Lieblingsgattin und seinem Lieblingsfreunde gemeinsam trinken. Er will nicht den einen entbehren, wenn er die andere geniesst, und umgekehrt. Zum Scheine werden Djafar und Abbasah mit einander vermählt, aber selbstverständlich wird der Schein gar bald zur Wirklichkeit. Die Abbasah schwärmt schon lange für „Freiheit", und des Djafar Grundsatz lautet: „Sorglos, frech und toll!" Folglich — —! Aber Harun ist lange blind. Er ist ein sentimentaler Rauschmensch und gemütlicher Despot. Doch als er's endlich merkt, das Scheusälig-Natürliche, da hört die Gemütlichkeit natürlich auf. Er tobt ohnmassen, und sechs Kapitel hintereinander hat der rotkaftanige Henker Masrar nichts anderes zu thun, als zu köpfen und zu schröpfen. Der ganze Stamm der Barmekiden wird um der Unthat des einen willen vernichtet. Die Abbasah aber bleibt leben — sie wird trüb und alt. Und auch Harun bleibt leben — auch er wird alt und trüb. Stumpfe Trostlosigkeit am Ende . . . „Hieraus erkennt . . . man wieder," sagt der tiefsinnige Pix, „wieviel die Liebe und die Freundschaft zerstören können."

Die Geschichte ist also höchst europäisch — nur, dass unsere Haruns sich ein bischen bezähmen müssen! Im Orient geht's eben, so „gross" er auch sein mag, allerweil ein bischen wüster zu. Indes, es handelt sich um das abschreckende Beispiel, und das muss natürlich entsprechend heftig ausfallen. Denn

der grosse Riese Raifu hat sich vorgenommen, den Europäern den Geschmack an der Liebe und der Frauenfreiheit auf ewig zu vergällen. Darum hat er die Europäer nach dem Demawand eingeladen, gewissermassen dem orientalischen Blocksberg, und dort lässt er ihnen den „Tod der Barmekiden" von seinen Geistern als Schauspiel vorspielen — in vierundzwanzig „Nummern". Die blauen Löwen fungieren dabei als Bühnenmeister. Sie reissen den jedesmaligen Vorhang entzwei und führen in den Zwischenpausen erbauliche und belehrende Gespräche: selbstredend über Frauenfreiheit und Frauenbildung, über Hetärismus und Mutterinstinkte, über Harem und Monogamie. Es ist also eine ebenso weise wie spasshafte, wenn auch keineswegs durchweg gemütliche Blocksberggesellschaft. Es wird geprügelt, gekratzt und Sand in die Augen gescharrt, und jenes Kopfaufknacken darf auch nicht vergessen werden. Stets aber stellt Raifu — der in seinem schneeweissen Mantel, wenn er dasitzt, so gross ist, wie ein weisser Riesengletscher — stets stellt er durch seine Zauberer die nötige Ruhe wieder her. Und damit die Löwen — auch sie sind riesengross, jeder so gross, wie vierzig Elephanten — damit sie nicht etwa Appetit auf die Herren Europäer bekommen, erhalten sie in den Zwischenpausen eine ebenso auskömmliche wie harmlose Nahrung, nämlich: Gurkensalat, als Pflanzenkost — dreissig Centner, die mit Heugabeln verspeist werden! — oder Klapperschlangen in Unkentunke, oder ein bischen Rhinocerosmark, oder gestampfte Tomaten mit gefrorenem

Papagei. Als Bedienung wirken für die blitzblauen, schwänzeknallenden und geisterhaft durchsichtigen Herrschaften selbstverständlich Wiener Kellner, von denen immer je fünfzig Mann an einem Teller schleppen. Die Europäer sehen dieser löblichen Verrichtung mit Operngucken zu und essen ihrerseits einige Kiepen frischer Apelsinen.

VI.

Ulk! wird man sagen. — Nein, kein Ulk! erwidere ich: stolze künstlerische Laune und feinste Stilberechnung! Vielleicht ein bischen — übereuropäisch! Denn im modernen Europa ist man bekanntlich sehr ernsthaft und feierlich, sowohl mit Geistern als mit Menschen. Im romantischen Europa hätte man das schon weit besser verstanden. Die Tieck, Schlegel, Brentano, Hoffmann hätten an Scheerbart ihre Freude gehabt: sie liebten die Würzen der Phantastik und Ironie und schätzten sie als die souveränsten Äusserungen der wahren Künstlerfreiheit. Aber sie wussten diese Mittel noch nicht stilvoll zu verwenden, es zerfloss ihnen Alles. Bei Scheerbart dagegen ist höchste künstlerische Ökonomie und durchgebildetes Stilbewusstsein. Er erfüllt Das, was jene versprachen. Bei ihm haben Humor, Ironie, Witz und selbst Didaktik nichts Zersetzendes. Im Gegenteil, sie haben Farbe und wirken als künstlerische Kontraste, die das Hauptgemälde heben. Und wo er verrückt ist, ist er's mit Methode — freilich nicht blos mit Methode, auch mit Pläsier. Wenn sich die Leute aber gar den Kopf über ihn zerbrechen

und gar nicht wissen, worauf er eigentlich hinaus will, dann ist Das sein höchstes Pläsier.

So ist also wieder ein Till Eulenspiegel in der Welt, und so deutsch Der im Grunde seines Herzens auch ist, es war klüglich und weislich von ihm gehandelt, den steifleinenen Europäern in orientalischer Vermummung zu kommen — vielleicht, dass sie sich dann an seinen fremdartigen Anblick eher gewöhnen! Aber es waren weder diese Maskenfreude noch der Harem allein, was Scheerbart zum Orient zog: es war vor allem gewiss ein intimer Drang seines künstlerischen Naturells, eben jenes stark und eigenartig entwickelte Form- und Stilgefühl, durch das er den romantisch-ironischen Hang so glücklich bei sich ergänzt. Man betrachte einen persischen Teppich: diese scheinbare Wirrnis, dieses Liniengeflirr und Farbengetaumel, und doch diese überlegene Gebundenheit, diese sichere Struktur, die dekorative Stilisierung. Scheerbarts poetische Kunstwerke sind sprachlich und kompositionell solche persische Teppiche: durch all die farbige Willkür und extravagante Phantastik, durch hänselnde Spässe und himmelnde Schwärmerei, blickt kühl und streng eine feste Gesetzmässigkeit, die niemals die Zügel aus der Hand giebt. Es kann sogar wider alle ziellose Freiheitsduselei keinen unerbittlicheren Gegner geben, als den Künstler Scheerbart. Kein Wort, das ihm achtlos entschlüpfte! Jedes ist auf Klang und Rhythmus geprüft. Und jedes erhält durch den Rhythmus, in dem es steht, besonderen Klang, neuen, eigenartigen. Selbst das Banale klingt apart, und die Trivialität

wird unter den Händen dieses schalkhaften Virtuosen zum stimulierenden Kunstmittel. Und so ist, fast mehr noch als einem Teppich, die Kunstweise dieses Dichters einem perlengestickten Seidengewand vergleichbar, etwa einem Priestermantel. Die einzelnen Worte sind Perlen, und die funkeln und blitzen, wie man sie auch wenden mag.

Ja, es funkelt Alles an Scheerbart. Fast mutet er an wie ein in einen Stahlschuppenpanzer gekleideter Gaukler, an dem, bei jeder Bewegung des geschmeidigen Leibes, die vielen kleinen Metallplatten wie ein Staargefieder glitzern und schillern. Und die köstliche naive Freude, mit der er selber um dieses bewegliche Funkeln weiss! In einem allerliebsten „pädagogischen Scherzo" hat er das einmal schalkhaft ausgesprochen:

„Dass du mir da nicht so viel herumfunkelst — das sag ich dir!"

Also rief sehr laut Gottvater zu einem sehr beweglichen Stern hinüber.

Der aber wusste nicht, warum er nicht funkeln sollte, lachte Gottvater vergnügt ins Gesicht und schrie laut, dass es sehr viele Sterne hörten:

„Du! Mir wirst du nicht bange machen! Ich kenne dich schon! Dir machen die Gehorsamen keinen Spass!"

Und der Stern funkelte nun grad erst recht.

Gottvater sah's und schwebte höchst befriedigt von dannen.

Auch Scheerbart hat sich das Funkeln durchaus nicht verbieten lassen, obgleich manch Einer meinte, es sei zuviel. Er liebt in der Darstellung die üppige

Pracht. Paläste und Szenerien baut er vor Einem auf, dass auch dem prunkgewöhnten Auge schwindeln möchte. Es ist, als ob dieser arme Schlucker, der manchmal hungrig an Häringsgräten knabbert, den reichen Leuten in Europa beweisen wolle, wie sehr er all ihre Protzigkeit verachtet, wie Die in ein lumpiges Nichts zusammenschrumpft vor den berückenden Schaubildern seiner Dichterphantasie, wo Perlen und Edelsteine von Böden, Säulen und Wänden blitzen, wo Millionen Goldstücke in toller Laune ins Wasser geschleudert werden, wo's Blut und Diamanten regnet. Und, wie in üppiger Verhöhnung aller modernen „Bühnenausstattungen", lässt er im „Tod der Barmekiden" zauberhafte Wandelszenerien, magische Fata-Morganen und immer neue sinnverwirrende „Vorhänge" in seinem Geistertheater erscheinen, auch hier durch Phantasie die kühnste Wirklichkeit möglichst übertrumpfend. Und durch leises Gekicher glaubt man stolz und herrisch zu vernehmen: „Der Dichter allein, ihr Tröpfe, ist der wahre König!"

Ja, ein wahrer König — das ist Paul Scheerbart. Mag man über ihn lächeln und mit ihm lachen, mag man sich durch die Gewalt seiner Phantasie von verzücktem Schwelgen und frohlockendem Leichtsinn in schlottrichtes Grausen peitschen lassen, mag man heftig mit ihm disputieren, sich grimmig wider ihn ereifern und ihn mismutig in die Ecke werfen, er bleibt doch stets der Gleiche, kühl und ruhig, ein lächelnder König. Und seine blauen Löwen, halb Clown, halb Chorus,

wollet sie nicht schelten! „Lachende Löwen müssen kommen!“ so wollte einst unser Zarathustra-Heiliger. Nun, diese Löwen, sie können lachen — sie sind „echte Geister“ — und mögen auch Greuel und Aberwitz auf der Lebensbühne wüten, sie behalten ihr starkes, leichtes Herz — und lachen — — lachen!

Hauptmann

I.

Hauptmann ist daran gewöhnt worden, mit Goethe und Shakespeare verglichen zu werden. Er steht dafür hier in einer Reihe mit einer Anzahl Zeitgenossen, die ihn meist an „Berühmtheit“ bei weitem nicht erreichen, die aber vor dem Forum der Dichtung durchaus Seinesgleichen sind. Für Hauptmann ist es wohl nicht ganz unbedenklich geworden, dass sich das Theater gar zu sehr seiner bemächtigt hat. Dadurch ist er sehr wider Willen zu einer Art von litterarischer Börsengrösse gestempelt worden, an deren Hausse oder Baisse die Finanzparteien ein brennendes Interesse haben. Sudermann hat man geradezu auf dem Altar Gerhart Hauptmanns zu schlachten versucht: er beeinträchtigte die Spekulation! Ich bin ganz gewiss kein Liebhaber Sudermanns, aber wohl in der litterarischen Unehrlichkeit nicht weit genug gediehen, um ihm kurzweg die Begabung abzusprechen. Trotz schlimmer Sünden, die er auf dem Kerbholz hat, gewahre ich sogar in letzter Zeit einen guten und ehrlichen Willen an ihm, der freilich ein bischen nach Bussfertigkeit duftet. Die Bussfertigkeit kommt etwas spät, und so hat denn Hauptmann auf jeden

Fall den Ruhm, der Moralischere zu sein — natürlich rede ich hier nicht von Lebensmoral sondern von Künstlermoral. Sudermann hat lange Zeit geglaubt, die Muse der Dichtung zu Spekulationszwecken ausnutzen zu dürfen; deshalb fiel er stärkeren Spekulationsbegabungen zum Opfer. Hauptmann aber hat von vornherein nur als ein treuer Knecht der Zeitmuse dienen wollen; darum hat die musaische Spekulation ihn zu Ehren und Würden gebracht. Das ist so ein kleines Interieur von ausgleichender Gerechtigkeit aus der neuesten Theater- und Börsengeschichte ...

Indes an Hauptmann und seine Dichtergrösse reicht dieses um ihn und seine Konkurrenten entfachte Börsenspiel nicht heran. Er ist auch nicht verantwortlich dafür, wenn eine jüngere zügellos enthusiastische Kritik ihn durchaus als den „Einzigen" gefeiert sehen will und Jeden in den finstersten Winkel der Unmodernität verweisen möchte, der sich in seiner Herzenseinfalt gestattet, anderer Meinung zu sein. Wer in diesem Kampf der Interessen lediglich das Interesse der deutschen Dichtung glaubt wahren zu müssen, wird Gott danken, wenn er ausrufen darf: „Nein, unser Einziger ist er nicht, Euer Gerhart Hauptmann, aber Einer unter Wenigen!" Einer unter Vielen — würde ja noch schöner klingen. Aber das wäre nicht wahr und ausserdem sehr unbescheiden! Denken wir, wie wir vor zehn Jahren dastanden, und unsere Dankgebete werden noch heisser werden.

So hat denn die „Berühmtheit" Gerhart Hauptmanns für die Zwecke dieses Buches zunächst nur die

eine Folge gehabt, dass sein Verfasser sich die Mühe hat nehmen müssen, den von ihm geliebten Dichter von seinen Trabanten und Tamtamweibern zu säubern — ihn gleichsam in ein stilles Waldesdunkel zu locken, wo er sich nicht zu scheuen braucht, die Kleider abzuwerfen und in seiner natürlichen Nacktheit dazustehen. Besonders ein Erfolg war es, der Hauptmann in eine fast undurchdringliche Wolke von duftendem Weihrauch und schmachtendem Ambra hineinriss: der der „Versunkenen Glocke", besser noch: der eines gewissen „elbischen Wesens", das seine Allzumenschlichkeit hinter rot im Haar glühenden Mohnblumen und nixenhaft-sehnsüchtig-rätselhaften Weibesaugen verbarg. Seit unsere jungen Damen anfingen, für Rautendelein zu schwärmen, und man kaum einen Maskenball betreten konnte, ohne einem Dutzend abgeflachter Conterfeis dieses angebeteten Wesens zu begegnen, hatte es angefangen, schlimm um Hauptmann zu stehen. Die Schauspielerinnen waren vielfach wie rasend, fühlten sich förmlich fascinirt. Sie wussten wieder, in welchem Kostüm und mit welchem Lächeln sie sich photographieren lassen sollten — es drohte bereits, an die Barrisons zu grenzen — und bettelnd flehten sie zum Dichter empor: „Gieb mehr, oh gieb mehr! Es war so poetisch, so duftig! Es war so — so — —" und sie lächelten wehmütig und vielsagend. Ich meine, der Dichter hat gleichfalls wehmütig und vielsagend gelächelt, wenn auch nicht im Sinne jener Damen. Und still und ernst ist er mit sich zu Rate gegangen: Was nun weiter werden

solle? auf dass die Popularität der Gasse baldigst verdampfe, und reinere unnahbarere Höhen sich wieder erschliessen möchten! Und da hat er denn seine harrenden Freunde und ungeduldigen Freundinnen ganz köstlich zum besten gehalten und ihnen statt eines süssschmachtenden Zucker-Nixchens einen derb-schmauchenden Fuhrmann, aber einen braven Kerl, vor die verblüfften Nasen und Näslein gesetzt. „Zum besten gehalten?“ Oh nein, sie waren sogar hiervon entzückt! Sie waren es schon gewöhnt, entzückt zu sein! Und dass sie diesmal besseren Grund dazu hatten, das wussten sie wohl selber nicht.

II.

— — Wenn wir nun nicht die einzelnen Werke, wohl aber das Werk Gerhart Hauptmanns — und das, was hinter diesem Werke steht! — näher ins Auge fassen, so springt ein Moment mit einer gewissen Auffälligkeit hervor: das Fehlen einer innerlich geschlossenen, aus sich selbst heraus sich bewegenden Entwickelung. Wir sehen vielmehr ein Hin- und Heroperieren, ein Sprechen in allen Zungen, ein Leuchten und Flimmern in allen Farben. Ein jeder fragt sich: welches ist der Weg, den er nun dauernd beschreiten will? Viele Antworten lassen sich darauf geben, eine giebt Florian Geyer: „Wer nach den neuentdeckten Inseln fahren will, nützet die Winde, wie sie wehen“. In der That hat Hauptmann es jederzeit verstanden, den Wind in seine Segel zu lenken, auch wohl die Segel nach dem Winde zu

stellen. Aber nicht minder ist zu beachten, dass er niemals nach den alten Häfen, sondern stets nach den „neuentdeckten Inseln" fuhr. Und auch das muss gesagt sein, dass er noch immer, wo nicht als Erster, so doch unter den Ersten angekommen ist.

Merkwürdiges Phänomen: Andere bahnten die Wege, aber der sie zuerst mit sichtbarem Erfolge beschritt, war fast immer Gerhart Hauptmann — und fast alle Geltung, die der gesamten Arbeit einer ganzen Generation gebührt, hat er dadurch auf sein Haupt zu vereinen gewusst. So ist er also ganz gewiss kein Bahnbrecher, wohl aber ein Aufsauger grossen Stiles, wie es vielleicht nur Einen gegeben hat, der grösser war, freilich das unvergleichlichste Beispiel naiv-erhabener Anmut: Raffael, der sich ja auch aus allen Quellen nährte und dennoch stets die eigene Quelle rein erhielt. Solche Künstlermenschen, wie sie für Viele etwas Berauschendes haben, haben doch auch für manch Einen etwas Verwirrendes: man weiss nicht, wo man ihr Zentrum suchen soll, das, was bei ihnen zutiefst und zuinnerst sitzt. So verwirrte auch der Schauspieler Zacconi, der Alles konnte und doch scheinbar nie sich selber gab. Und doch giebt es für diese Menschen ein Zentrum, ich glaube es mit einem Wort bezeichnen zu können, einem simplen, vielgebrauchten Wort — das Wort heisst: Talent! Wirklich, das Talent ist bei Hauptmann, wie auch bei Zacconi, so gross, dass es den Menschen gleichsam verschlingt, wie ein Götze das Opfer. Das Talent ist so herrisch, dass es nichts anderes wünscht, als sich zu bethätigen — wie und

nach welcher Richtung, das ist ihm gleichgiltig. Das Talent kennt eben keine Moral. Es nimmt, wo es kriegen kann, und es ergiesst sich, wohin es fliessen kann. Dies ist das Lebensgesetz des Talentes, das über sich selber hinaus Nichts kennt.

So stehen also Talent und Persönlichkeit zueinander in einem gewissen Gegensatz. Höchst selten, dass sie einander decken. Meist bildet das eine die Grenze des anderen, und umgekehrt. Sehr persönlich angelegte Menschen haben meist ein beschränktes oder doch ein einseitig angelegtes, nach dieser einen Richtung aber dann auch vielleicht ins Grandiose entwickeltes Talent, wie etwa Raffaels grosser Widerpart, Michel Angelo — während Lionardo als einer der ganz Seltenen zu gelten hat, bei denen die Gleichung aufging. — Bei Hauptmann darf man die Persönlichkeit gewiss nicht leugnen. Aber sie ist gering im Verhältnis zum Talent. Wo sie mit einer gewissen Absichtlichkeit hervortritt, wie namentlich in der „Versunkenen Glocke", da hat sie die Gaben des Talentes in empfindlicher Weise geschädigt. Zum „subjektiven" Dichter ist Hauptmann ganz gewiss am allerwenigsten geschaffen, seine Stärke ruht in der „Objektivität", in der Wiederspiegelung des Erschauten und Erlauschten, in bedingter Weise auch des Erträumten.

Das Talent Hauptmanns aber heisst: Lebendigmachen! Und wer das kann, der ist, was auch die Gegner sagen mögen, ein grosser Dichter. Wo Hauptmanns Finger hintippt, da sprosst Leben. Nach dieser Richtung hat er, wofern er sich nur ganz seinem

Talent überlässt, keine Grenzen. Auch in der „Versunkenen Glocke", in mancher Hinsicht seinem unlebendigsten Werke, sprüht noch soviel Leben, dass sich zehn Dichterlinge daran nähren können. Und das Leben würde noch weit stärker daraus hervorschlagen, wenn sich der Dichter nicht unseligerweise dazu gezwungen hätte, das Stück in Versen zu schreiben. Damit brach er seine beste Kraft, die sich nur in einer dem Leben abgerungenen Prosa naiv und ganz zu geben weiss — während die Verse im Gegenteil nur nachgemacht und anempfunden sein konnten und so durch Hunderte von Anklängen stören mussten. Dass aber der Vers an sich eine „ewigere" Form sei als eine wahrhaft lebendige Prosa, glaube ich nicht. Für unsere Zeit und für uns Deutsche scheint mir sogar die Prosa das Wichtigere, weil Schwierigere, zu sein.

So ist auch Hauptmanns Sprache, wo sie aus dem Leben schöpft, von wahrhaft unvergleichlichem Reiz: zart wie Schmetterlingsstaub und kräftig wie Quellwasser. Die untersten Kräfte werden dann bei ihm thätig, quirlen und treiben und tragen das Beste empor. Gewiss, er hat hier Vorgänger und Meister: Arno Holz und Johannes Schlaf. Holz übertrifft Hauptmann noch an peinlicher Treue und Korrektheit, dafür ist er aber auch wieder abhängiger vom Modell. Schlaf überragt Hauptmann durch schmiegsame Weichheit und seelischen Timbre, ist aber minder vielseitig und prägnant. Doch wie viel auch Hauptmann hier zu „verdanken" haben mag, das Wesentlichste, was er

zu verdanken haben kann, ist doch: dass ihm die eigenen Quellen aufgeschlossen wurden! Die strömen ganz gewiss weder bei Holz noch bei Schlaf, sondern im schlesischen Volkstum.

III.

In der berühmt gewordenen Widmung zu den „Webern" bekennt sich Hauptmann, nicht ganz frei von gefälliger Koketterie, als einen Weberenkel. Man werfe einen Blick auf das Bild vor Schlenthers schöner Hauptmann-Biographie, betrachte diesen Kopf, und man wird im modernen Dichter den alten Weber zu entdecken wissen. Durchgeistigung und Politur haben die rasseererbten Züge vielleicht ein wenig zurücktreten lassen, aber keineswegs verwischt. Wenn man von der herrlich gewölbten, raffaelisch-reinen Stirn und dem festen, durchdringenden, trotzdem leise verträumten Auge über die scharf vorspringende Prälatennase den Blick herniederschweifen lässt auf den schmerzlich geschlossenen Mund und das eigensinnige, breit-ausladende Kinn, so ist es, als sei man durch eine vielgestaltige Seelenlandschaft gewandert, aber als Generaleindruck bleibt doch: innerhalb einer starken glaubensvollen Energie ein tiefer unheilbarer Seelenkummer . . Und darin eben zeigt sich (neben Dem, was der Muse Leid eingeschrieben hat) der Enkel des Mannes, der sich aus Not und Bedrückung zwar hervorarbeitete, dem aber das Gedächtnis erlittenen Wehs, von einer langen Ahnenkette her, tief im innersten Blute sitzt. Wer Hauptmann im Leben

vor sich gesehen hat, wird diesen Zug noch weit schärfer beobachtet haben, als ihn ein Bild wiedergeben kann. Da glaubt man bald einen ruhig-bittern alten Dorfweisen, bald einen voltaireanisch-aufgeklärten, diplomatisch-vorsichtigen Kardinal vor sich zu sehen.

So ist also das Volksbewusstsein als Rasseerbteil in Hauptmann lebendig, und gleichzeitig ist er doch wieder durch seine glückliche soziale Stellung über das Volk im engeren Sinne hinausgehoben und ganz sicher auch hinausgewachsen. Dadurch, dass das Volk in seinem Innersten lebt, und er doch das Leiden des Volkes in sich überwunden hat, wurde er jener Dichter, den wir alle kennen, gewebt aus Freiheit und Notwendigkeit. Dadurch gewann er die Kraft zur Gestaltung: das Wissen um die kleinsten und heimlichsten Seelenregungen gedrückter armer Menschen, um ihr stotterndes Sprechen und scheues Verstummen, um ihr banges Hoffen, zages Stöhnen, gepresstes Jubeln. Er kennt ihre zitternden Stimmen und gekrümmten Rücken, sieht ihr schlotterndes Gehen und geduldiges Kauern, und er riecht selbst den trüben Dunst ihres Atems und die muffige Stickluft ihrer Hütten. Wie intensive Erinnerung kommt das aus ihm heraus. Die äussere Beobachtung hat sie gleichsam blos wieder aufgefrischt. Aber er weiss doch auch noch mehr. Er weiss auch um die heimlichen Tröstungen der im Dunkel harrenden Menschheit: was ihnen ihre Religion und ihre Glaubens- und Märchenwelt wert ist. Denn Religion und Märchen wurzeln im Volk, sie sind keineswegs ein Sport von Pfaffen

und Litteraten. So ist denn in Hauptmann der Märchendichter mit dem Armeleut-Dramatiker aufs engste verwachsen, wie sich am organischsten in „Hanneles Himmelfahrt“ gezeigt hat. „Himmelssehnsucht“, geboren aus „Weltweh“: so hat Schlenther den Nerv dieser Dichtung, in Anlehnung an eigene Worte des Dichters, treffend gekennzeichnet. Der Wunderglaube ist gleichsam das Ventil, das die von Entbehrungen Heimgesuchten haben, um sich ihren Anteil an der irdischen Glückseligkeit zu sichern: doch nennen sie dieses Glück „überirdisch“, weil sie es nur in der Phantasie geniessen können.

Aus dem Volk und über das Volk hinaus hat somit Hauptmann sein ganzes Dichterschaffen angelegt. Das „Drüberhinaus“ verdient noch unsere besondere Beachtung: es ist beispielsweise bei einem Dichter wie Anzengruber noch nicht vorhanden, der an bodenwüchsiger Kraft und ruhiger innerer Sicherheit Hauptmann noch überlegen ist, an seelischer Feinheit und sensibler Spürkraft aber hinter ihm zurücksteht. Ungestraft scheint indes niemand dem beschränkten Dunstkreise, dem er entspross, entwachsen zu sollen. Die Bereicherung, die die Seele des Menschen sich damit zuführt, bezahlt sie mit innerem Zwiespalt. Auch Hauptmann ist ein Zwiespältiger: das ist, was ihn, trotz wurzelhafter Volkskraft, doch von den eigentlichen sogenannten „Volksdichtern“ unterscheidet, was ihn zu einem Märtyrer unserer modernen Geisteskrise stempelt.

IV.

Die Masse und der Einzelne: das ist das Problem, an dem der innere Mensch in Hauptmann am allersubjektivsten leidet, über das er sich niemals ganz frei wird erheben können. Dass er mit seinen nervösen Instinkten und geistigen Bedürfnissen so vielfach über Die hinaus ist, mit denen er in seinem Gefühlsleben fast kongruent geblieben ist, das schuf in ihm den Zwiespalt. Wer mitten in der Masse steckt, oder wer die Masse verachtet und lediglich als Werkzeug behandelt, der ist (nach dieser Richtung) glücklich. Wer aber die Masse liebt, wer sie seinem eigensten Herzenstriebe nach vergöttern möchte und nun die Masse ungefügig findet, borniert, feige, des Aufschwungs unfähig, und wer so von seinem innersten Glauben und seiner heissesten Verehrung ein Stück nach dem anderen muss abbröckeln lassen, man verstehe mich genau: wer da Illusionen zu opfern hat und opfern muss, in dem steckt der Zwiespalt, und der ist unglücklich. Gar manches von dieser tiefsten Lebensstimmung des Dichters steckt in seinem viel angefeindeten „Florian Geyer", der deshalb, was ihm auch an rein bühnenmässiger Zustutzung fehlen mag, hoch dasteht unter allen Werken Hauptmanns. Wie tief empfunden dieses Wort: „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen allenthalben, ist aber alles wiederum verfaulet in Finsternis", und wie ernst und wahr die Resignation: „Glück ist ein Haus, darin einer zu Gast darf weilen eine Stund'

oder zwei"! Dass diese Worte nicht blos im Gespräch nur so zufällig fallen, sondern dass ihr Sinn das ganze Drama durchzieht und lebende Gestaltung findet, das ist dabei die That des Dichters, der als schöpferische Kraft doch noch über seinem Zwiespalt und über seiner Lebensstimmung steht.

Aber trotz Talent und Dichterkraft, die geheime Sehnsuchtswunde bleibt, die zehrende Sehnsucht danach, ein Werk zu schaffen, das nur von den feinsten Geistern des modernen Europa begriffen werden kann. Es ist ihm bereits gelungen, das Leben des Volkes, der Millionen zu schildern und so auch von Millionen verstanden und gefeiert zu werden. Es ist ihm dagegen noch nicht gelungen, einen dichterisch gestalteten Ausdruck für das sublimierte Empfindungsleben der Wenigen zu finden, die die geistige Elite bilden: das Leben der oberen Tausend, ja der oberen Hundert zu schildern, und dieses noch zu steigern! Es versteht sich von selbst, dass das Wort „ober" hier im allerkulturellsten Sinne gebraucht wurde — denn sonst hätte es in diesem Zusammenhange keinen Sinn. Die materiell und sozial Obersten sind ja oft genug geschildert worden, die kulturell Obersten, die Sensibelsten, die Feinsten aber noch nicht, oder höchstens von D'Annunzio. Ob Hauptmann dem gewachsen wäre, weiss ich nicht. Dass er darauf hinarbeitet, scheinen mir seine „Einsamen Menschen" zu beweisen.

Dieses Drama ist für mich der hoffnungsvollste Anfang, den Hauptmanns Werke bis jetzt aufzuweisen

haben, aber leider ist es bei diesem Anfang geblieben — denn den „Glockengiesser Heinrich“ kann ich nicht als eine ebenbürtige Fortsetzung betrachten. Das ältere Drama ist, rein artistisch betrachtet, noch eine sehr fehlerhafte Arbeit. Es enthält mancherlei Ungeschicklichkeiten, ist von verworrener Struktur und in seiner psychologischen Konsequenz aufs äusserste anfechtbar. Aber seine Seele ist so rein und edel und vibrierend wie nie wieder in einem Werke Gerhart Hauptmanns. „Über den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch: das ist das Beste“ — dieses Wort der Anna Mahr umschreibt treffend die Eigenart dieser Dichtung. Man braucht die Unebenheiten nicht zu übersehen, aber nirgends wäre doch Splitterrichterei weniger angebracht als hier. Das Handwerkliche kommt hier eben gegenüber dem rein Dichterischen gar nicht in Betracht. Wie wunderbar allein dieses Motiv: dass Menschen, die sich lieben, sich dennoch gegenseitig vernichten müssen, weil sie alle miteinander „einsam“ sind und zueinander die Brücke nicht finden können! Welch ein Schmerz der Kreatur liegt darin! Und welch diskrete dichterische Behandlung erfordert es! So gewahren wir denn die leichten, zarten, unkontrollierbaren Bewegungen der Seele, wie sie huschen und flattern. Das Unausgesprochene bestimmt die Situation, das Tiefempfundene, dennoch Verhehlte, und all jene leisen Uneingestandenheiten, die — halb feige, halb scheu — schonen sollen und den empfindsamen Menschen tiefer in die Verzweiflung jagen, als ausgesprochene Roheiten vermöchten.

Der Einzelne, der sich von der Masse lösen will: das ist auch Johannes Vockerat. Darum liegt er in seelischem Konflikt mit seinen Eltern, die die ältere Generation repräsentieren, darum ist er durch eine tiefe Kluft auch von der Gattin getrennt, die von den dumpfen Instinkten der Beharrung regiert wird. Und dadurch wird der Einzelne ein Einsamer. Ein neuer Zwiespalt ergiebt sich damit, der für Hauptmann sehr charakteristisch ist: der Widerstreit zwischen einem überaus lebhaften, doch fast nur mehr in der Illusion vorhandenen Mitgefühl und zwischen einem höchst realen, ängstlich um sein geistiges Wohl und seine soziale Unabhängigkeit besorgten Egoismus. Beide Eigenschaften treten mit der Kraft dunkler Triebe auf, die halb im Unbewussten stecken, wodurch der innere Konflikt noch wesentlich verschärft wird. Denn ein solcher Mensch irrt umher und weiss nicht, was ihm fehlt, so Johannes Vockerat, so Alfred Loth, so der Glockengiesser Heinrich. Ihre Triebe verwirren sich, sie leiden darunter unsäglich, sie gehen zugrunde oder sie richten zugrunde und vielleicht gar beides, und wissen es nicht. In solchen Figuren symbolisiert sich meiner Auffassung nach die Gefahr, der auch der Mensch Gerhart Hauptmann sich ausgesetzt fühlt und der er nur dadurch entgeht, dass er bewusst das in sich nährt, was ihn mit dem Volksboden verbindet, dem stetigen Spender neuer Kräfte.

V.

Immerhin ist hier der Punkt, wo die Schwäche in der Persönlichkeit Gerhart Hauptmanns sich offenbart. Er steht zwischen zwei Generationen und zwischen zwei Welten, schwankt von der einen in die andere hinüber, versucht sich hier und dort, kann und mag nirgends rechten Fuss fassen. Auch als Mensch ist er ein Ruheloser, der unaufhörlich seinen Aufenthaltsort wechselt und den die Freunde für „unzuverlässig" erklären. Das einzig Zuverlässige und Unbeirrbare ist eben sein Talent. Alles Andere ist fragwürdig bei ihm. Ihm fehlt der starke, gerade, zielbewusste Wille, die höchste und letzte eiserne Männlichkeit.

Man hat sogar etwas spezifisch „Weibliches" in Hauptmanns Naturell ausspüren wollen. Doch glaube ich, dass man Grund hat, hier recht vorsichtig zu sein. Etwas Weibliches liegt wohl in jeder Dichterseele. Und geschwächter Wille ist ein Symptom aller Derer, die sich in einer Uebergangszeit fühlen. Wichtiger ist, wie sich der genannte Charakterzug in Hauptmanns Produktion umsetzt.

Er zeigt sich hier nicht blos in der Bevorzugung jenes unentschiedenen männlichen Typus, von dem selbst der Florian Geyer ein Beispiel ist, er offenbart sich, vielleicht intimer noch, im Bau der Hauptmannschen Dramen. Der vorwärts treibende Wille, sonst die Lebensluft jedes echten Dramas, fehlt fast ganz. Hauptmann giebt „Bilder" statt „Szenen", ein leichtes

Aufundabwogen der Farben und Lichter statt des Kämpfens der Lichter und Farben. Es ist fast durchgehends zu beobachten, dass die Menschen nichts Klares von einander wollen. Sie tragen Scheu, sich gegeneinander auszusprechen, sie zucken vor einander zurück. Nicht einmal sich selber gestehen sie das Letzte ihrer Triebe und Absichten. Eine Dumpfheit, ein Dämmer liegt über ihnen. — Doch ist das auch wieder nicht so klar und bewusst gesehen wie etwa bei Maeterlinck, der geradezu aus dem Nichtwollen, dem verträumt ins Schicksal Hineinduseln, ein neues Prinzip des inneren Geschehens gemacht hat. Bei Hauptmann ist es mehr träge, mehr zufällig. Es herrscht mehr Naturzwang als künstlerische Absicht.

Ein Naturzwang scheint auch dort zu walten, wo vielleicht Hauptmanns sterblichste Stelle ist, und wo er trotzdem von seinen Anhängern mit am meisten gefeiert wird: in der Anwendung seines schlesischen Heimats-Dialektes. Man könnte sagen, dass der systematische Gebrauch dieses Kunstmittels lediglich eine Konsequenz der von Hauptmann mit Einsatz seines ganzen Talentes angestrebten Naturtreue sei. Und man müsste fragend darauf erwidern: ob „Naturtreue" denn durchaus durch derlei am Stoffe klebende Aeusserlichkeiten erzielt werden müsse, ob es nicht vornehmer und künstlerischer sei, sie ganz von innen heraus zu erzeugen, durch die Gewalt der psychologischen Pragmatik? Doch diese mehr abstrakt-ästhetische Frage möge einstweilen hier ruhen. Es handelt sich zunächst auch hier um etwas Individuell-Psychologisches. Haupt-

mann sagt: er könne sich seine Figuren ohne ihren schlesischen Dialekt gar nicht denken. Und die Freunde fragen: ob man einem so eminent bodenwüchsigen Dichter vielleicht „befehlen" wolle, sich selber zu entwurzeln und Etwas, das er durchaus nicht anders könne, dennoch anders zu machen? Ich höre aus dieser Antwort und aus dieser Frage hauptsächlich zwei Worte heraus: „nicht können!" Und ich habe denen zwei andere Worte entgegenzusetzen: „Lerne können!" Spass beiseite, das Kleben an der schlesischen Mundart ist nicht etwa Hauptmann's Stärke, sondern seine Schwäche. Es ist eine Unfreiheit des gestaltenden Dichters gegenüber seinem Stoff. Man beruft sich auf die „Intimität", die der Dialekt erzeuge, und man bedenkt nicht, dass diese Intimität nur Denen zuteil wird, die diesen Dialekt bis in seine feinsten Feinheiten und vagesten Unwillkürlichkeiten beherrschen; dass, was die Schlesier gewinnen, die übrigen Deutschen notwendigerweise verlieren müssen. Hat sich doch erst kürzlich beim „Fuhrmann Henschel" die Notwendigkeit herausgestellt, provinzielle Bearbeitungen vorzunehmen, weil sich weder Schauspieler fanden, die den Urtext sprechen, noch ein Publikum, das ihn verstehen konnte. Natürlicherweise entstand hierdurch ein schauderhafter Mischmasch, und die von Hauptmann angestrebte Intimität zerplatzte wie eine Seifenblase. Aber das sind im Ganzen nur praktische Schwierigkeiten. Das Ernsthafte an der Sache liegt tiefer. Hauptmann und seine Schildknappen scheinen nicht zu ahnen, dass die „Intimität" eines der schwie-

rigsten technischen Probleme ist, das durch ein so grobes Mittel wie die blanke Herübernahme eines Dialekts nicht gelöst werden kann. Die Schwierigkeit ist damit einfach umgangen. Denn darauf eben kommt es ja an, genau denselben Grad von Intimität, der für bestimmte Provinziale durch Anwendung ihrer Heimats-Mundart erzielt wird, durch künstlerische Behandlung der deutschen Schriftsprache für alle Deutschen zu erreichen. Hauptmann ist doch nicht etwa „schlesischer Volksdichter". Er mag immerhin Schlesier schildern und den Schlesier als Urmodell für seinen Menschen nehmen; aber er schreibt doch nicht für Schlesier! Seine ganze Laufbahn beweist, dass er ein viel weiteres Publikum vor Augen hat, vor Augen haben muss. Er hat sich von Anfang an zur „Litteratur" gerechnet, ist ganz aus „litterarischen" Anregungen hervorgewachsen, arbeitet an unseren „litterarischen" Zielen mit. Und wohl das höchste reinlitterarische Ziel, das gegenwärtig besteht, ist die künstlerische Erneuerung unserer Schriftsprache. Alle Dialektversuche sind gegenüber dieser einen grossen Aufgabe minderwertig, durchaus zweiten und dritten Grades. Sie behalten ihren Wert, insofern sie, bei gelegentlicher Anwendung, die Schriftsprache dekorativ beleben, weit mehr noch, indem sie ihr als Nahrung dienen, die sie aber naturgemäss zunächst zu verdauen hat. Mit anderen Worten: die Mundarten müssen von der „Schriftsprache" aufgesaugt werden, um ihr Blut und Farbe zu geben. Und das geschieht am wirksamsten auf dem Wege der Dichtung. Die nackten

Dialektdichtungen aber sind heutzutage eine Modesache, die sich der Funktion, die sie zu erfüllen hat, kaum mehr bewusst ist. Es thut not, das Ziel endlich einmal wieder in klarer Bestimmtheit hinzustellen, damit Alle daran mitarbeiten. Der Kritiker darf sich nicht damit begnügen, das Erreichte zu registrieren, er muss auch auf das Erreichbare unablässig hinweisen.

Die unfreie Nachgiebigkeit, die Hauptmann in der „konsequenten" Anwendung seines heimatlichen Idioms verraten hat, charakterisiert nun freilich den ganzen Menschen — charakterisiert auch die Menschen, die in seiner Phantasie zu innerst leben. Der Fuhrmann Henschel spricht einmal ein Wort aus, das hierfür sehr bezeichnend ist: *„Schlecht bin ich gewur'n, blos ich kan nischt derviere"*. Dieses „Nicht-dafür-können" ist den Hauptmann'schen Menschen fast allen gemeinsam. Das Unbewusste, Unwillkürliche überwiegt bei ihnen. Sie kranken an einem Mangel an Selbstbestimmung. Seltsamerweise machen einige weibliche Figuren eine Ausnahme: Anna Mahr, die Waschfrau „Wolffen", die Magd Hanne. Hauptmann erkennt im Weib vielfach das präpotente Geschlecht — gleich als ob es hauptsächlich dazu da sei, dass die Männer daran kaput gehen — ein Zug, der uns bei germanischen Poeten ziemlich selten, umso häufiger dagegen bei Russen und Franzosen begegnet! Es ist auch keineswegs ein unbedenklicher Zug: denn die wahre Kraft des Mannes beginnt erst bei der Verachtung des Weibes, und sei es bei der liebenden Verachtung,

der schonenden Verachtung. Dagegen sollten die Männer, denen das Weib zum Verhängnis wird, im kulturellen Sinne, gar nicht mitzählen: sie haben sich um ihre höchste Kraft gebracht: die aktive Geisteskraft. Es muss bedenklich stimmen, das gerade diese Kraft bei Hauptmann nur gering entwickelt ist — seine Geisteskraft ist fast ganz passiver Natur. Wie als dichtender Mensch gegenüber dem Leben und den Anregungen, so verhält er sich als denkender Mensch gegenüber den Ideen: receptiv. Nur ist der Grad der Verarbeitung ein verschiedener. Alles Menschliche und Lebendige verschmilzt Hauptmann ganz und gar, und völlig organisch. Das Ideeliche hingegen wirkt aufgepfropft, angeklebt, angelesen. Daher ist Hauptmann's geistige Physiognomie ziemlich verwischt. Keine springende Linie gräbt sich tiefer in unser Gedächtnis. Die Curven laufen heute so, morgen so, scheinen manchmal zu fehlen. „Viel Gestalt, arm an Gehalt!" könnte man dem Dichter als Merkspruch ins Buch schreiben.

Es war ein Irrglaube, wenn man vor zehn Jahren lehrte und durch flinke Journalisten in alle Welt verbreiten liess, dass der Dichter und der Denker einander feindlich gegenüberständen, dass sie sich das Handwerk gegenseitig störten. Nein! erst wo der Dichter und der Denker aufs innigste verschmolzen sind, wird in der Poesie das Höchste erreicht. Eine Störung tritt blos ein, wenn eine der beiden Persönlichkeitshälften die andere krankhaft überwuchert. Der Denker kann dem Dichter die Anschauung ver-

derben, er kann ihm die Naivetät des Traumes, die Unschuld der Phantasie rauben. Diese Krankheit ist sehr bekannt und längst als typisch gebucht. Aber auch die andere kommt vor — sie ist vielleicht noch viel gewöhnlicher, nur minder beachtet — dass der Dichter, vom Denker verlassen, zu einer Zufallserscheinung herabsinkt, die, trotz reicher Griffe ins blühende Leben, etwas innerlich Wirres behält und heimatlos einhertaumelt, bald hier bald da ein Nest und einen Unterschlupf suchend. Dass Hauptmann dieser Kategorie nicht fernsteht — ihn „einzuschachteln" widerstrebt mir! — dürfte schwerlich geleugnet werden können. Seinem Gesamtwerk fehlt die feste Führung, der vorausschauende Plan; es ist mehr ein Sichtreibenlassen, ein Oscillieren. Und den Einzelwerken fehlt durchgehends die Tiefe des Hintergrundes, das Symbolisch-Vieldeutige, das Sphinxhafte. Auch seine Menschen sind immer klar — sie haben „natürlich" ihre Widersprüche: wer weiss heute nicht, dass Menschen Widersprüche haben? — aber sie geben uns keine Rätsel auf, wie Hamlet, Manfred, Faust, wie Raskolnikow und der grüne Heinrich, wie Solness, Borkmann, Brand, Peer Gynt. Diese Namen künden, glaub' ich, was ich meine. Hauptmann's Poetennatur ist nur wenig zusammengesetzt; sie ist durchsichtig, eindeutig und höchst receptiv. Aber sie ist echt und ungespreizt. Sie ist ernst und vornehm. Sie ist liebenswert. Und beim deutschen Volk ist es noch stets die Hauptsache gewesen, dass es einen Dichter hat lieben können!

ZWEITER THEIL

Menzel

Es ist längst entschieden, dass die moderne Malerei bei Menzel nicht wird stehen bleiben können.

Jedes neue Bild, das der Alte vollendet, beweist nur um so mehr den klaffenden Unterschied zwischen seiner Art, die Dinge zu sehen, und dem gesamten künstlerischen Formgefühl der Neueren. Wer da vertuschen wollte, müsste unehrlich sein. Die Zukunft wird Menzel nicht gehören. Aber die Vergangenheit gehört ihm, und auch noch ein gut Stück der Gegenwart.

Verstehe ich hier unter „Gegenwart" das, was Geltung hat, nicht das, was empor will, also das Herrschende, nicht das Kämpfende, dann ist Menzel sogar ein wahrer Fürst der Gegenwart. Er geniesst eine Popularität und eine offizielle Anerkennung, wie sie, wenigstens in Norddeutschland, kein zweiter Maler besitzt, und wie sie überhaupt nur äusserst selten ein Maler hat erlangen können. Und unumwunden muss anerkannt werden, dass diese Popularität und diese Anerkennung durchaus verdient sind, dass sie nicht durch irgend welche Konzessionen an üble Masseninstinkte haben erworben werden müssen. Im Gegenteil, Menzel hat eine widerstrebende Zeitströmung

durch ungewöhnliche Charakterzähigkeit besiegt, und jetzt ist er alt genug geworden, um sich der Früchte seines Sieges erfreuen zu dürfen. Zum 8. Dezember 1895, dem achtzigsten Geburtstag des Meisters, wurden umfassende Ovationen veranstaltet, in denen die Liebe und Verehrung Aller, auch Derjenigen, die zur „Kunst" sonst kein Verhältnis unterhalten, zu überwältigendem Ausdruck kamen. Und als kürzlich dem Dreiundachtzigjährigen der Excellenz-Titel ins Haus geflattert kam, betrachtete dies die ganze deutsche Kunst, zumal die berlinische, als eine ihr selbst erwiesene Ehrung und setzte sich fröhlich zu Tisch, um unter begeisterten Sektreden den Meister zu feiern, dem Kaiser zu danken und sich selber gütlich zu thun.

Menzels Grösse und historische Bedeutung ist also gesichert. Daran kann auch die Zukunft nichts mehr ändern. Selbst wenn einmal alle Welt unter „Kunst" etwas Anderes verstehen sollte, als Menzel sein ganzes Leben lang darunter verstanden hat, werden Name und Werke des Meisters weiterbestehen und sich einer ununterbrochenen Schätzung erfreuen. Sie werden vielleicht einen gewissen Kuriositäten-Anstrich bekommen haben. Aber sie werden immer wieder hervorgeholt werden. Denn sie werden nie langweilen. Und das ist sehr viel. Nicht manch Einem wird das begegnen. Cornelius z. B. langweilt uns heute, und das nach Kräften.

Wir haben also gegenüber Menzel das wohlthuende Gefühl einer grossen Sicherheit, wie immer bei einer Persönlichkeit, die dem Parteigezänk ent-

zogen ist, und die sich ruhig in ihren eigenen Kreisen dreht. Er ist auch in seinen Schwächen ehrwürdig und in seinen Vorzügen unübertroffen.

Will man Menzels historische Bedeutung in ihrer ganzen zeitlichen Wucht und Bedingtheit zugleich erfassen, so kommt es nicht in erster Linie darauf an, sich den gewaltigen Umkreis seiner Werke, aufzählend, zu vergegenwärtigen, oder den „vaterländischen" Charakter vieler seiner Schöpfungen zu erörtern. Vielmehr muss man sich die Frage vorlegen: Wo liegt das Zentrum seiner Produktionskraft? Wenn wir ihn psychologisch scharf erkannt haben, wird er uns ästhetisch von selbst ins rechte Licht rücken. Die Antwort auf unsere Frage möge uns Böcklin erteilen. Auf ihn wenigstens wird das Wort zurückgeführt, das in packendster Kürze die schlagendste Charakteristik Menzels enthält: „Ein sehr gelehrter Herr."

„Ein sehr gelehrter Herr . . ." Ein bischen lieblos ist das wohl gesprochen, von einem künstlerischen Antipoden, doch auch mit einer guten Dosis schalkhaften Humors. Man schaue sich das Menzel-Männchen an, diesen gravitätischen Zwerg mit dem mächtigen Schädel und dem strenggekniffenen Mund, eine ergötzliche Mischung von Windthorst und Ibsen, und man wird unwillkürlich lächeln müssen, wenn man dabei seiner künstlerischen Machtstellung gedenkt. Könnte man sich wohl vorstellen, dass er jemals in einem „Rausch" gewesen sei, in einem seelischen Zustande der Entrücktheit, wo das alltägliche Bewusstsein die Augen schliesst, und tief aus dem Un-

bewussten geheime Wunder sehnsüchtig emporsteigen? Man verfolge ihn ein Weilchen und beobachte etwa, wie er über den Potsdamer Platz geht. Anfangs glaubt man, man müsse hinzuspringen, ihn zu geleiten. Dann aber gewahrt man, mit welcher Ruhe und Sicherheit er in dem stossenden Gedränge von Menschen und Pferden sich bewegt, wie er wohl gar einmal stehen bleibt und hinter den grossen Brillengläsern scharfäugig lugt, gleich, als durchbohrten seine Blicke wie Pfeile das ihn umschwankende Bild, um es dadurch zur Beute zu machen für den unermüdlichen Kunstschützen.

Für diese Augen giebt es kein Drüberhin, kein Geniessen vager Stimmungen oder Aufsaugen zerfliessender Eindrücke. Diese Augen blicken geradezu, sie wollen das Herz und Mark sehen, und nicht minder jedes kleinste Fältchen und zufällige Rünzelchen. Sie wollen mikroskopisch Alles erfassen, genau wie es ist, von Allem Rechenschaft haben, woher? und wohin? und wozu?, und Nichts passieren lassen, ohne den Legitimierschein zu prüfen. Sie sind gewissermassen die Polizisten und Geheim-Detektivs des Gehirns, das sie stramm an der Leine hält und keine losen Seitensprünge gestattet. Denn das Gehirn ist der kühle und mächtige Autokrat dieser scheinbar so klein und gebrechlich gestalteten Maschine, und es verlangt viel Nahrung, weil es unaufhörlich in Arbeit ist. Genau so diszipliniert wie das Auge ist die Hand. Sie empfängt ihre Befehle und hat sie exakt und tadellos auszuführen. Das zudiktierte Pensum darf um Nichts

überschritten noch verkürzt werden. Auge und Hand, beide sind gute preussische Soldaten, gedrillt und zuverlässig. Und das Gehirn ist ein preussischer General, kalt, umsichtig und unzugänglich für trügerische Illusionen.

So steckt also in der That in dem grossen Künstler ein noch viel grösserer Gelehrter, oder besser noch: Forscher. Besonders die Studien und Handzeichnungen sind in dieser Hinsicht lehrreich. Sie zeigen uns den Künstler, wie er sich völlig unbelauscht seinem Instinkt überlässt. Und dieser Instinkt heisst: Alles wissen wollen. Menzel ist darin der nächste Genosse Zolas, nur dass er noch weit minutiöser und gewissenhafter verfährt. Er fragt zunächst nicht nach der direkten Verwertbarkeit seiner Studien, wofern er nur Alles aufs genaueste und erschöpfendste beisammen hat. Und das Kleinste ist so wichtig wie das Grösste, das Leblose wie das Lebendige. Ungemein bezeichnend sind dafür einige Blätter, die sich mit gewissen Begleitmomenten des Generals von Moltke beschäftigen, nämlich mit dem Fernglas und Soldatenmantel, die der grosse Feldherr während des letzten Krieges benutzt hat. Das Fernglas ist ein gewöhnlicher Operngucker, wie es ihrer Tausende giebt. Trotzdem hat es Menzel zwei-, dreimal gezeichnet und gemalt und sich auch noch Details dazu notiert, wie die Schraubvorrichtung. Nicht einmal das Futteral ist vergessen. Es figuriert dreimal auf dem Blatt, einmal geschlossen, einmal offen, und einmal mit schräg verschobenem Deckel, und der Tragriemen ist

jedesmal anders gelegt. Beim Feldmantel Moltkes haben beispielsweise die inneren Einfassungen der Knopflöcher — es ist da ein eigentümlich zugeschnittenes Stück aufgenäht — den Forscher interessiert. Er zeichnet sich das Muster besonders auf, vermerkt die Grössenverhältnisse uud schreibt hinzu: „vier auf jeder Seite." Das sind so intime Schrullen, über die es wohl erlaubt sein wird, zu lächeln. Sie wären das Verderben eines kleinen Künstlers gewesen. Bei einem Grossen aber sind sie ein interessanter Prüfstein, gerade weil sie ihn klein zeigen. Denn sie beweisen, dass er klein sein durfte, ohne seiner Grösse etwas zu vergeben.

Doch zeigen uns die Studien den Meister auch von seiner wirklich grossen Seite. Wahrhaft ergriffen war ich, als ich zwei Blätter nebeneinander fand, von denen das eine mit der Jahreszahl 1845, das andere mit 1894 signiert war. Da enthüllt sich uns also ein halbes Jahrhundert ununterbrochenen Arbeitens an sich selbst, ununterbrochener Schülerschaft gegen die grosse Lehrmeisterin Natur. Das ältere Blatt zeigt schlafende Arbeiter in den verschiedensten Lagen, das jüngere u. a. einen menschlichen Fuss, in interessanter Verkürzung gesehen, merkwürdig durch individualisierte Behandlung der Zehen, wie sie auf dem Fussballen aufliegen. Diese mit so monumentalem Ernst betriebenen Vorbereitungsstudien geben dann später, wenn es ans Schaffen geht, den Menzelschen Bildern jenen Charakter der unbedingten Zuverlässigkeit, der

sie in Allem, was Beobachtung heisst, so gewichtig auszeichnet. Man darf mit furchtlosester Sicherheit behaupten, dass bei den vielen Tausenden menschlicher Figuren, die sich auf Menzelschen Bildern zeigen, keine Fingerkrümmung, kein Ohrläppchenansatz, kein schlecht angenähter Knopf vorkommt, die nicht sämtlich auf bestimmter Wirklichkeitsunterlage beruhen. Man hat ihn oft einen Satyriker genannt. Ich glaube, nicht mit völligem Recht. Denn für Den, der die Menschen rein sachlich beobachtet, enthüllen sich eine Unzahl unbeabsichtigter komischer Züge, die man nicht im mindesten zu übertreiben braucht, um vollständig satyrisch zu wirken. Eine satyrische Absicht braucht aber nicht im Geringsten vorgelegen zu haben. Der einzige Unterschied gegen Andere ist nur der, dass diese solche Züge entweder übersehen, oder für zu unbedeutend zur Wiedergabe halten. Für Menzel aber, der Alles wahrnimmt und Alles malt, giebt es, wie wir sahen, nichts Unbedeutendes. Auch im Unbedeutendsten enthüllt sich ihm das Charakteristische, und wenn das hinterher auf den Unbeteiligten lächerlich wirkt, so ist das nicht seine Schuld. Er selbst hat, dafür möchte ich meine Hand ins Feuer legen, nicht mit einem Mundwinkel gelächelt. Dafür steht er der Natur und Wirklichkeit viel zu andächtig gegenüber, auch wo sie klein und selbst spottenswert sein mögen.

Nun halte man sich diesen ungeheuren Thatsachensinn vor Augen und versetze sich dann im

Geiste in die Zeit, in der Menzel zuerst hervortrat, d. i. in die dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts. Man lasse in Gedanken auch die spätere Zeit noch an sich vorüberziehen, mit ihrer fürchterlichen Genügsamkeit an verwaschenen Charakterlosigkeiten, mit ihrem schwächlichen Hang zu versüsslichter, verzärtelter Minneseligkeit, und man wird den unbeirrbaren Individualitätstrieb, der sich in dieser festzusammengefügten Persönlichkeit ausspricht, in seiner ganzen Grandiosität ermessen können. Menzel war für die Zeit, die ihn entstehen sah, und auch noch für die Folgezeit, mehr als ein Arzt. Er war ihr ein Züchtiger und Vernichter. Er führte sie, rein durch seine Existenz und durch sein Wirken, vollständig ad absurdum. Dann aber setzte er dasjenige Ferment ein, aus dem nach damaliger Lage einzig eine Fruchtbarkeit für die Zukunft zu erwarten war: die unbedingte, durchaus objektive Naturtreue. Er, der sonst bis zur Selbstvergessenheit Kühle, hier war er einzig und allein nicht kühl. Hier folgte er nicht einem bedächtigen Raisonnement, sondern dem unzähmbaren Trieb seines Temperamentes. Daran wird man, denke ich, nicht zweifeln, wenn man sich vergegenwärtigt, wie dieses Temperament, bis ins achtzigste Lebensalter hinein und drüber hinaus, stets in der gleichen Art und Stärke thätig war.

So ist also Menzel, der die Unpersönlichkeit beinahe zum Prinzip erhob, schliesslich doch auch nur durch den Einsatz seiner Persönlichkeit, der Temperamentlose

durch sein Temperament zu dem grossen Reformator und Regenerator unserer Kunst geworden, als den wir ihn heute verehren. Er ist gewissermassen ein direkter Schüler Kants. Er setzte das in Thatsache um, was Jener vom Künstler theoretisch forderte: das interesselose Wohlgefallen. Indes auf Kant folgte Schopenhauer, und auf Schopenhauer folgte Nietzsche. Diese Beiden haben eine Künstlerpsychologie geschaffen (oder besser: blosgelegt), die der Kantschen direkt widerspricht: Nicht in der Nüchternheit, im Rausch werden Kunstwerke gezeugt, und nicht durch Ausmerzung des Individuellen, sondern durch dessen höchste Bethätigung. An Stelle des interesselosen (man könnte auch sagen: unerotischen) Wohlgefallens tritt tiefe seelische Ergriffenheit und eine im Geschlechtsgrund genährte, tiefe zeugerische Stimmung. Das Temperament, im höchsten Sinne, giebt den Ausschlag.

Da nun Menzel ein Temperament einzusetzen hatte, das als oberste Forderung direkt Temperamentlosigkeit verlangte, so führt er die Kritik in eine eigentümliche Zwickmühle. Er ist gleichsam die Probe darauf, wie viel man mit mangelndem Temperament, mit Gaben, wie sie sonst nur dem Gelehrten eigen, bei technisch entsprechender Veranlagung und Ausbildung, in der Kunst überhaupt werden kann. Denn man darf wohl sagen, dass er in dieser aparten Komplikation, die er vertritt, bis an die äussersten Grenzen des überhaupt Leistungsmöglichen gelangt ist. Sein grosses Glück war, dass er in eine Zeit gesetzt wurde,

die gerade seine Eigenart sehr gut gebrauchen konnte und beinahe gebieterisch verlangte. So konnte er sich auswachsen, genau nach den Ansprüchen seines Naturells. Allein mit ihm wird diese seltsame Zwitterspecies erloschen sein. Denn für einen Menzel ist blos einmal Platz in der Kunstgeschichte.

Böcklin

I.

Drei Städte der Rheingegend: Bonn, Frankfurt und Basel haben der deutschen Kulturgemeinschaft in diesen anderthalb Jahrhunderten ihre grössten Künstler geschenkt: Beethoven, Goethe und Böcklin — den Musiker, den Dichter und den Maler. Damit dürfte auf lange Zeit des Rheines tiefste Sehnsucht gestillt sein: Rausch und Schönheit zu gebären! .... Es scheint, als ob die schöpferische Kulturkraft der Deutschen sich langsam dem Osten zu bewege ....

Böcklin kam von den Dreien als der Letzte. Er ist der glückliche Erbe seiner beiden erlauchten Vorgänger. Das frohe gesättigte Heidentum Goethes rauscht mit der Macht Beethoven'scher symphonischer Entzückungen durch die Farbenwelt seiner Bilder: ihr tiefster vernehmlichster Unterton. Und gleich jenen Beiden hat er das beste Blut seiner Heimat, den Glanz und die tiefe Lebensfülle, in sich eingesogen — um dann die Flügel weiter zu breiten, unendlich viel weiter, und den Adlerflug hinauszunehmen in die ganze Welt, bis dorthin, wo die Himmel zusammenstossen, die Himmel und auch die Höllen ....

Am 16. Oktober 1827, in Basel, ist er geboren — in dieser nüchternen pietistischen Stadt, die so wenig ausersehen scheint, einem Genie der Phantastik das Dasein zu erschliessen. Aber im Norden steht der Schwarzwald, und im Süden breiten sich die Alpen, und mächtig-gelassen treibt der Rhein seine grünen Wogen, in breiter Strasse, mitten durch die Stadt. Kirchen und Dome erheben sich, · Erinnerungen an Holbein werden wach. Verlangend wirft das Romanentum versucherische Wellen an den Grenzstrand der Germanen. Von Italiens Sonne strahlt ein Glanz herüber, leuchtend und lockend. Auch Andere erfuhren diese doppelte Werbekraft des Südens und des Nordens: Unweit von Böcklin wurde an gleicher Stätte Jacob Burckhardt geboren ....

Böcklin und Burckhardt gehören in manchem Sinne zusammen, obwohl der Eine Maler ist und der Andere ein „Gelehrter" war. Aber sie schauen in die gleiche Welt und schauen mit gleichen Blicken der Sehnsucht und der seherischen Kraft — und fühlen mit dem gleichen Herzschlag des liebenden Verlangens und der schauernden Ehrfurcht und sind beide im tiefsten Grunde etwas Anderes noch als Maler und Gelehrter: sind Dichter.

Geweihter Geist, den die Natur erkoren,
Als Hoherpriester ihr mit reinen Händen
Des Abendopfers Weihrauchduft zu spenden,
Wenn schon die Sonne naht des Westens Thoren —

Vielleicht hast du im Leben viel verloren,
Bis du, entrinnend vor des Schicksals Bränden,

Dein Bündnis schlossest an des Waldes Enden,
Mit den Dryaden und den süssen Horen.

Drum will ein tiefes Sehnen uns beschleichen
Nach Glück und Ruh', wenn du den Blick geleitest
Vorbei den hohen immergrünen Eichen,

Zu schattigen Hainen dann die Landschaft weitest,
Paläst' und Tempel baust, und Jenen weichen
Nachmittagsduft auf ferne Meere breitest.

Das sind Verse Jacob Burckhardt's und sie gelten Claude Lorrain. Sehr Vieles davon könnte man mit Fug auch auf Böcklin beziehen, den man wohl einen Schüler Claude Lorrain's nennen darf — freilich, so weit ein Mann von solch' erhabener Originalität „Schüler" zu sein vermag! Er ist ja auch Schüler von Rubens, von Tizian und von Boticelli, sowie er Schüler von Schirmer und Schwind war, und gewiss sind Mitlebende wie Anselm Feuerbach, wie Hans Makart nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben. Man nennt diesen Namen so hin und glaubt Etwas damit zu sagen, dem Geheimnis des Werdens und Wachsens ein wenig auf die Spur zu kommen. In Wirklichkeit ist sehr wenig damit gesagt. Denn schliesslich konnten alle diese Lehrmeister und Helfer dem Künstler doch zu nichts Anderem verhelfen als: sich selber zu finden und sich tiefer zu enträtseln — des eigenen Reichtums bewusst und froh zu werden! Sie berührten gewisse sympathische Saiten in ihm, brachten sie in stärkere Schwingung, aber der Klang, der ihnen entquoll, war doch der eigene Klang, der Urklang der Böcklin'schen Künstlerseele. Es muss

indes wohl eine eigenartige Beruhigung, fast möcht' ich sagen: ein süsser Trost für uns darin liegen, einen grossen Meister des Schaffens aus seiner scheinbaren Isoliertheit herauszulösen und ihn hineinzustellen in eine Reihe glänzender Namen, mit denen ihn bald hier bald dort geheime sympathische Beziehungen fördernd verbinden. Es ist als ob etwas Schreckhaftes dadurch gehoben würde — denn der blosse Anblick der Genialität, von allem Irdischen losgerissen, bietet wohl einen der tiefsten Schrecken, die der menschlichen Seele widerfahren können! Und die Beruhigung tritt erst ein, wenn wir gewahren, wie die einsame Wunderblüte einem festen gesunden Stamm und fruchtreichen Boden entspross, und wie neue Fruchtbarkeit von ihr ausgeht. So sagte man eine Zeit lang mit einem gewissen Gruseln: „Böcklin steht allein da — er ist ohne Vorgänger, wird ohne Nachfolger bleiben — er ist ein Capriccio der Kunstgeschichte". Heute wissen wir, dass er eine organische Frucht ist. Denn wie wir ihm Ahnherren zuschreiben können, die alle an seiner Erzeugung nicht ohne Verdienst sind, so sehen wir auch die Kinder und Enkel seiner Kunst um uns aufblühen, einen Thoma (der indes mehr wie ein jüngerer Bruder erscheint), einen Klinger, Stuck, Hofmann, Lechter, Sandreuter, Zwintscher, und in vielen Anderen, die wieder andere Wege schreiten, gewahren wir die Spuren des von ihm ausgestreuten Samens. Und wenn wir in's Ausland schauen, so gewahren wir zwei grosse Meister, die seine Zeitgenossen sind, und die, ohne dass direkte

Berührungen stattfanden, verwandte Wege wandelten, Puvis de Chavannes in Frankreich, und in England Edward Burne-Jones. Nur dass der Deutsche, der Franzose und der Engländer untereinander so verschieden sind, wie die drei Nationen es sind, die sie vertreten.

Der deutschen Nation aber gehört Böcklin jetzt endlich an. Zwei grosse Ausstellungen des Jahres 1897, die dem Siebzigjährigen zu Ehren veranstaltet wurden, die zu Basel und die in der Akademie der Künste zu Berlin, haben das entscheidend bewiesen. Beide umfassten je etwa hundert Werke des Meisters, und beide erfreuten sich eines Zulaufs, wie er in deutschen Landen schier unerhört ist. Zumal die Berliner Ausstellung ist bedeutsam geworden. Denn Berlin galt — ob mit Recht oder Unrecht, sei dahingestellt — als die Hochburg der Böcklin-Opposition. Diese feindliche Hochburg war nun gefallen: sie hatte sich, wie durch ein Wunder, über Nacht in einen Freundestempel verwandelt. So ist diese Böcklin-Ausstellung in Berlin nicht mehr und nicht weniger als ein deutsches Kulturereignis geworden und verdient als solches in unserem Gedächtnis festgehalten zu werden.

Ob freilich die Vielen, die Böcklin jetzt feiern, ihn auch „verstehen"? Mir scheint, es ist schon genug, wenn sie ihn empfinden, mögen sie auch die Wirkung, die sie von ihm erfahren, sich in ihrem Bewusstsein nicht bis ins Einzelne deuten können. Aber sie spüren doch das aus- und einströmende innere Glück .... Was die Obersten „Verstehen" nennen, vermag ein

ganzes Volk niemals zu leisten. Diese Forderung ist unbillig. Aber ein Volk kann ergriffen werden, und die Ergriffenheit kommt niemals zu spät. Mögen die Leute daher noch hie und da einmal kopfschüttelnd zweifeln, mögen sie ihren Enthusiasmus selbst in erborgte Worte kleiden — was will das besagen gegenüber der Offenbarung von Ehrfurcht, welche die deutsche Kulturmenschheit jetzt durch den Namen „Böcklin" an sich erfährt. Es war bekanntlich der alte Goethe, der die Ehrfurcht wieder in die Herzen der Jugend pflanzen wollte, weil er sie als den keimkräftigen Samen erkannt hatte, aus dem Eigenkräftiges spriesst. Aber Ehrfurcht lässt sich nicht einpflanzen, sie muss von selber wachsen, ein Geschenk des Bodens und zugleich des Himmels. Böcklin ist solch ein lachender Himmel, der dem deutschen Boden das Pflänzlein „Ehrfurcht" einmal wieder entlockt hat. Ehrfurcht vor dem Hehren und Erhabenen bedeutet aber stets auch innere Einkehr, willenskräftige Versenkung in die Schaffensfülle des eigenen Selbst. Und das ist gewiss die köstlichste Gabe, die das deutsche Volk von Böcklin erhalten konnte: diese keimende Zukunftshoffnung ....

II.

Schwer und mühsam hat Böcklin sich durchkämpfen müssen. Er kam in eine Zeit, die der grossen Kunst feindlich gesinnt war und Alle, die nach solch' Unzeitgemässem trachteten, haben die Ungnade der Mitlebenden an sich erfahren müssen. —

Die Menschheit war sich des wachsenden Widerspruches zur Natur bewusst geworden, und statt ihn zu beklagen, war sie verblendet und eitel genug, ihn noch zu verschärfen, aus der Not wieder mal eine Tugend zu machen. — Das Leben konzentrierte sich immer mehr in den grossen Städten, Besitz und Habe in den grossen Kapitalien. Der kostbarste Artikel, den kaum die Reichsten noch erschwingen konnten, war die Luft zum Atmen geworden. In dunklen Löchern und zwischen ragenden Mauern, zwischen hallenden Strassen begannen die Menschen ihr Leben hinzufristen. Was an Kraft in ihnen war, frass das Geschäft, Liebes- und Kindersorgen frassen das Übrige. Eingemauerte Menschen, eingemauerte Herzen — enge Stuben, enge Lungen — dumpfe Luft und stumpfes Licht! Und diejenigen, die im Glanze sassen, fanden das Alles „natürlich". Es war die „Entwickelung der Dinge". Sie beklagten es vielleicht, „konnten's aber nicht ändern". Und grösser ward die Kluft zwischen Mensch und Mensch, klaffender noch und schreckender die Kluft zwischen Mensch und Natur!

In einer solchen Zeit ist der Dichter, der Künstler geächtet. Denn zu allen Zeiten noch war der grosse Künstler nichts anderes als der Künder der Einheit von Mensch und Natur. Die Fratzen der Kultur und der Formelkram der Konvenienz bestehen garnicht für ihn. Er verachtet sie so sehr, dass er sie nicht einmal sieht, und es ist ihm gleichgültig, wenn er dawider verstösst. Er fühlt nur das grosse

Ganze, fühlt es in sich und fühlt es da draussen, und je mehr er es durch zerstörende Menschenhand gefährdet sieht, desto heftiger klammert er sich daran an. Er weiss, dass auch Er es verlieren könnte! Und er weiss, dass er tot sein würde, wenn er jemals es verlöre. Schon hatte er vielleicht Stunden, in denen Kleinmut und Zweifel ihn beschlichen — Keinem, der ins Hohe strebt, bleiben die erspart! — oder er hatte Stunden, in denen er den innigen Zusammenhang zum Weltganzen gelockert fühlte, wo auch er seine Vereinzelung empfand, wo die Enge der Ich-Gefühle ihn umgarnte — auch das empfindet der Künstler zu Zeiten, und stärker vielleicht, als diejenigen, die nicht mehr darunter leiden! Er empfindet es direkt als Angst, als tiefste Bedrohung seiner Existenz, und nicht anders vermag er sich zu retten, als durch einen wilden jauchzenden Sprung, den Sprung ins Elementare, wo alle Kräfte, die tierisch und göttlich sind, zu einer gewaltigen Einheit zusammenrinnen.

Die Verbindung des Phantastischen mit dem Elementaren betrachte ich als das Ur-Phänomen der Böcklinschen Kunst. Dies ist seine allerpersönlichste Note, wie sie in gleichschöner Prägung, Tiefe und Kraft bei keinem anderen Maler wiederkehrt — Rubens vielleicht ausgenommen, der indes neben diesem „Griechen" wie ein wilder, taumliger Barbar wirkt. Vielfach hat die Phantastik sich sonst verbunden: bei Thoma mit dem Idyllischen, Volksliedhaft-Verträumten, bei Klinger mit dem Gedankenhaften, Spekulativ-Problematischen, bei Hofmann mit

dem Paradiesischen und bei Stuck mit dem Brutalen. Sehr vielfach, wie besonders bei Melchior Lechter, verknüpften sich ornamentale und rein dekorative Bestrebungen damit, und selbst der modernste Chic hat es verstanden, auf artige und bizarre Art (manchmal auch auf freche Art) „phantastisch" zu sein. Böcklin, dem einzigen, war es gegeben, indem er sich ganz dem Höhenflug seiner Phantasie und Eingebung überliess — zugleich die tiefsten Tiefen von Natur und Leben vor uns zu erschliessen, und jenen Strom uns erkennen zu lassen, den dunkel-rauschenden, der uns Alle trägt, der uns zum Gott und zum Tiere macht.

Draussen, in der Natur, erblickte er diesen Strom . . .

Es war daher ein richtiger Instinkt im Werk, wenn man vielfach pries: Böcklin sei der grösste Landschafter unseres Jahrhunderts! Etwas Richtiges ist damit gesagt, nur freilich — es ist zu wenig gesagt! Die Landschaft ist gleichsam nur der Resonanzboden dessen, was er uns zu künden hat. Das, was dem Ton Tiefe, Klang und Fülle giebt. Der Ton selbst aber ist mehr: er ist die Offenbarung, die aus der Natur uns entgegenschwillt. Hätte Böcklin nach dieser Offenbarung nicht gesucht, er hätte wie Andere eine simple Abschrift der Natur geboten. Ihm aber hat die simple Abschrift niemals genügt, weil diese nichts ist als eine blinde Kopie, hinter der keine Geheimnisse wachen. Auf allen Böcklinschen Landschaften aber wittert es von Geheimnissen, und deshalb sind sie mehr als Landschaften, sind Seelen- und

Natur-Offenbarungen. Nicht ein Menschenauge, ein Seherauge hat sie erschaut. Und darum leben diese Landschaften, sie gebären Wesen, die in ihnen leben... Wesen, welche gleichsam der letzte Extrakt der landschaftlichen Eigenart sind. Gleichwie in Beethoven's „Neunter Symphonie" das Wogen der Töne im blossen Klang der Orchesterinstrumente sich zu erschöpfen droht und nun mit Macht auf die Einführung der herrschend darüberhin schwebenden menschlichen Stimme dringt, um dann erst ihrer höchsten Schöpfermacht inne zu werden und in jenen tausendstimmigen Jubel zu münden, der wie ein sich aufwärts bäumender Ozean zum Himmel spritzt — so will auch das intimste Pulsen der Lebenssäfte in der von einem Böcklin erschauten Natur, will mit gebieterischer Strenge, dass der göttliche Tiermensch erstehe, in dem Alles, was die Natur gährend und werdetoll durchbebt, zu seinem höchsten gesammeltesten Ausdruck komme.

Es ist also unmöglich, das Figürliche vom Landschaftlichen bei Böcklin zu trennen. Man muss vielmehr sagen: er ist der grösste Landschafter, weil er der grösste Mythologe ist — und umgekehrt: der grösste Mythologe, weil er der grösste Landschafter ist. Sowie man vom Kulturmenschen sagt, dass die individualisierten Wohnräume, in denen er wirkt und lebt, der erweiterte Ausdruck seiner Persönlichkeit seien, so gilt vom Böcklinschen Fabelmenschen, dass die Natur sein Wohnhaus ist, und dass Beider Art und Wesen aufs organischste zusammenpasst. Sie be-

dingen sich gegenseitig, weil sie getrennt von einander nicht denkbar sind.

Dadurch, dass die Böcklinsche Phantastik ihre festen Wurzeln im Elementarischen hat, besitzt sie jenen grossen und sicheren Zug, der jeden Jubel und jeden Schmerz und das blütenleise Weben der schwankenden Stimmung mit der Macht einer ungeheuren Suggestivität ausspricht. Mag die Laune ihre tollsten Purzelbäume schlagen, Niemand denkt jemals an Willkür. Man sieht nur das Überschäumen der Säfte und Kräfte, und Alles ist so natürlich und so klar wie am ersten Schöpfungstage.

Er malt z. B. die „Einsamkeit" — Felsen, Cypressen, ein Wasserbecken — Lorbeerbüsche wuchern durch Weidengestrüpp — Hauch des Unbetretbaren . . . Das Alles wird Fleisch in einer verlassenen Frau, die wie die verkörperte Elegie dasteht, schwermütig gewandet, allem Irdischen entfremdet.

Oder das „Schweigen im Walde", das bekannte Berliner Bild! Gespenstisch-leise tritt zwischen den Stämmen, den hohen, schlanken, moosübersponnenen Stämmen, das Einhorn hervor . . . Und auf dem Rücken des geheimnisvollen Tieres, das so menschenklug blickt, die Nymphe mit den schattentiefen Rätselaugen, die wie Rehaugen aufgeschlagen sind, so scheu, so fragend — und so gross und unschuldig wie Märchenkinderaugen. Sie sitzt gelassen, und ganz in sich versunken — verträumt, versonnen, keines Lautes gewärtig . . . Nur wenn Alles schweigt, kommt diese

wundersame Reiterin. Beim ersten Menschenlaut verschwindet sie spurlos, zerrinnt in der Sekunde . . . Und einsam starren wieder die Stämme zum Himmel.

Anderswo dafür ist die Natur mit Menschen freundlich belebt. Zwischen sanften, blumenreichen Wiesenhängen schleicht ein breiter klarer Bach. Pappeln stehen dunkel in die Höhe, und der Wind dreht raschelnd ihre Silberblätter. Blau und goldig strahlt der Himmel . . . Da herrscht Lärm fröhlicher Kinder. Sie haschen sich und rüsten sich zum Bade, alle weiss und splitternackt. Einer sitzt und lässt sich die Haut im Sonnenwind trocknen . . . Die Natur wünscht hier den Menschen. Und der Mensch ist da, in der Gestalt des Kindes, und erfüllt alles mit unschuldigem Gejauchz.

Dann die grossen dramatischen Landschaften: die Villa und die Burgruine am Meer, der Überfall von Seeräubern (mit dem rotbrennenden Schloss), die Insel der Toten, die Gefilde der Seligen. Hier werden die Akkorde stärker und schwellender. Ein Geschehnis tritt vor uns hin, ein Schicksal entrollt sich. Aber stets ist die „Handlung" nichts anderes, als der Leben gewordene Geist des Ortes. Diese Burg mit den hohen Brückenjochen über der dunklen gischtigen See, sie muss brennen — rot und qualmig aus allen Türmen und Fenstern brennen, damit sich ihre ganze Schönheit und innerstes Wesen für uns offenbaren. Und zu jener schweigenden Insel im schweigenden Meer, über der die Cypressen so feierlich ragen, zu diesem weltentrückten Felseneiland, muss der sarg-

beschwerte Kahn hintreiben mit der weiss emporgereckten Trauergestalt — das ist das einzige Leben, welches hier möglich ist, ein Leben, das den Tod noch eindrucksvoller macht.

In fast all diesen Landschaftsbildern spricht das Meer seine gewaltige Sprache. Aber weit tiefer noch und mächtiger hat Böcklin auf anderen Bildern die Natur des Meeres sich unterworfen, hat diesem ungeheuerlichsten Element die Seele gleichsam aus dem Leib gerissen. Nirgends enthüllt sich die Genialität dieses Mannes ehrfurchtgebietender als auf seinen Nereiden- und Tritonenbildern. Da hat er das Unmögliche möglich gemacht, hat endliche Formen für die Unendlichkeit geschaffen. Der Maler, mit den blossen Mitteln seiner Technik, vermag nur die Oberflächenreize der Dinge vor uns hinzustellen. Will er Tieferes sehen und Tieferes enthüllen, so muss der Dichter in ihm wach werden, der auch für das nicht Sinnenfällige, für das in rascher Bewegung Entschlüpfende klare und packende Symbole schafft.

Ein Maler, der nur als Maler vor das Meer hintritt, wird ewig verzagen müssen. Und wenn er das Beste an naturgetreuer Reproduktion giebt, das in seiner Technik denkbar ist, er wird bestenfalls eben nur rollende Wellen, spritzenden Gischt, beglänzte Flächen vor uns hinbreiten können, vielleicht mit einem entzückenden Reichtum von Raffinement und zusammenklingenden Lauten — aber die Natur des Elements, den schillernden und wechselnden Charakter des Ozeans, seine Liebe und Güte, seine

Tücke und Wildheit und seine zornige Wucht, wird er niemals genügend auszudrücken vermögen. — Dies aber hat Böcklin zu Wege gebracht. Er hat das Meer bevölkert, mit Wesen, die seiner Einbildung entstammen, die aber in wundervoll organischer Weise der See zu entwachsen scheinen. Sie drücken dasjenige aus, was in unserer Empfindung vom Meere lebt, sind märchenhafte Verdichtungen elementarer Inneneindrücke. Da ist ein Bild „Meeresstille" — eine grandiose Erdichtung. Es symbolisiert das unheilvolle Brüten der See bei regloser Schwüle. Ein Meerweib liegt, schön wie Kleopatra, träg auf schmaler Klippe. Rote, fast purpurne Haare fliessen ihr auf Schultern und Nacken. Die Augen sind wie glimmende schwarze Kohlen, von Schatten bedeckt. Sie starrt geradeaus. Auf ihrem Fischschwanz sitzen, fast drollig in ihrer reglosen Würdigkeit, drei schwarzköpfige Möven. Die See liegt wie Blei. Ein leises Kräuseln nur entsteht durch einen tauchenden Triton. Der liegt mit dem Leib unter Wasser und glotzt aus dummen Froschaugen hinauf zu der brütenden Schönen. Die träumt schlimme Träume. Leise hebt sie, ganz leise, die eine Hand. Das sieht aus, wie wenn ein Tiger tückisch die Tatze hebt. Die Hand lauert, die Augen lauern. Lange wird die „Stille" nicht mehr währen. Sie kündet den Sturm.

So erschliesst uns Böcklin die Psychologie des Meeres durch die Psychologie des Weibes: in Beiden lauert der Dämon. Ein andermal liegt eine Najade, sich rekelnd, auf dem Rücken. Ihre geschlitzten

Fischaugen, in dem graubleichen Gesicht, blinken vor Falschheit. Lässig kost sie ihr liebes Haustier, eine riesige Seeschlange, die mit schnurrbärtigem Seehundskopf neben ihr auftaucht. Der Triton sitzt hinter ihr auf der Klippe und stösst mit Macht in sein Muschelhorn. Der Sturm bricht los! — Und dann ist er da. In ungeheuren Wellen wirft er sich über ein schmales Riff. Ein Triton kauert darauf, lässt sich die Sturzwogen über den Kopf gehen. Der ist jetzt in seinem Element. Ihn freut das Rasen der Wassermächte. — Und dann wieder ist die See so spielend heiter, so lustig und freudevoll. Da ziehen die Nereiden aus in langem Zuge, necken und spritzen sich, und ein bärtiger Meeralter, bombastisch-verzückt, schlägt als edler Sänger die mächtige Muschelharfe. — Oder ein plumper, patziger See-Kentaur patscht einher, macht Jagd auf die schönen Nereiden. Die stieben nach allen Seiten auseinander, kichern und lachen, und tauchen schnell unter Wasser. Doch die eine scheint sich zu fürchten. In ihrem geröteten, weisshaarigen Gesicht glotzt die Angst, und hastig plätschert sie dahin. Dazu lacht ein brauner Triton, der ihr galant zur Flucht verhilft.

Als ein Siegfried, der mit dem rauchenden Blut des erlegten Drachen die Augen sich gesalbt hat, und der nun hellsehend geworden ist, steht Böcklin vor uns. Es ist leicht zu sagen, dass er seine Fabelwesen der antiken Mythologie entlehnt habe! Freilich, er hat sie entlehnt, aber er hat sie neubelebt! In einem solchen Grade für uns belebt, dass uns die Vorbilder

manchmal fast tot geworden sind! Diese Faune und Kentauren, sie wissen nichts von gebändigter griechischer Formenschöne; sie sind einer nordischen Phantasie entsprungen, und sie kennen den Blocksberg und die Walpurgisnacht. Rauh und zottig ist ihre Haut, derb ihre Fröhlichkeit, und ihre Wut ist masslos und zerstörerisch. Alles strotzt an ihnen von Leben. Sie sind heute geboren und frei vom Staub und Moder der Jahrtausende.

* * *

Nur aus der Leidenschaft des ringenden Künstlermenschen, der sich in einen elementaren Gegensatz zur vercivilisierten und verinteressierten Mitmenschheit gedrängt sieht, wird diese gewaltige Belebungsfähigkeit verständlich, nachfühlbar. Es ist der Drang und Atem der Ur-Menschheit, was sich darin losringt. Ein ungeheurer Protest bricht sich Bahn, ein Wille und eine Macht. Was da schafft, ist nicht blos die „Phantasie" — der innerste Nerv der Selbstbehauptung dichtet. Die vom Fratzenwesen der Civilisation tyrannisierte Natur hat sich mit gewaltigem Impuls gleichsam selber befreit und sich mit ihren besten Kräften in einen Menschen geflüchtet, um sich durch diesen Menschen zu offenbaren. Und sie wollte sich offenbaren als die Unendliche und Unerschöpfliche, als die Rätselvoll-Klare, Durchsichtig-Undurchschaubare.

Dies bleibt indes festzuhalten als ein widerspruchvolles tiefes Phänomen: derselbe Mensch, der da vor uns steht als der Träger der Gefühlseinfalt, Bildkraft

und stiermässigen Gesundheit einer Zeit, die um Jahrtausende versunken ist, besitzt zugleich den Witz und das Wissen, das Hirn und die Nerven unserer eigenen vorgeschrittenen Zeit. Man kann sagen: er fühlt, wie ein Urmensch fühlen müsste, wenn er, mit der Kraft intuitiven Verständnisses ausgerüstet, in die heutige Zeit hineinversetzt wäre — wie er aber in seiner Zeit niemals hätte fühlen können, weil die Widersprüche fehlten, die dieses Fühlen herausforderten. So bleibt Böcklin in zwei Zeiten heimisch, den einander fremdesten Perioden der Menschheit: aber darin, dass er diese beiden miteinander zu verbinden, ineinander zu verschmelzen weiss, zeigt sich bei ihm der grosse Künstler.

Denn dieses ist das Zweite, das den grossen Künstler macht: nicht blos den Menschen mit der Natur zu verbinden, sondern alle Widersprüche aufzulösen. Besonders darin enthüllt er sich, dass er Fernstes verbindet, Unvereinbarstes zusammengiesst, Feindlichstes versöhnt. Dadurch wird er zum Kind des grossen Weltgeistes, vor dem keinerlei Gegensätze bestehen, weil es nur für eng-trübe Menschenaugen Gegensätze giebt. Jenes vegetativ-harmonische Dasein, das etwa eine Böcklin'sche Tritonenfamilie auf ihrem einsamen Felsenriff inmitten des unermesslichen Meeres führt, das führt auch Böcklin selber als der einsame Mann inmitten der unerschöpflichen Fülle seiner Kunst. Wir, die wir an diese Kunst herantreten, sehen in ihr die Gegensätze. Für ihren Schöpfer, für Böcklin

selbst, sind die Gegensätze alle ausgeglichen, weil auch das Disparateste aus dem Centrum seiner Natur kam.

III.

Und so ergänzen sich in ihm auch Realismus und Idealismus, Naturalismus und Phantastik, Tragik und Humor. Dieser Mann, der den Schönheitsrausch kennt, wie kein Zweiter, schreckt dennoch nirgends, wenn die Gelegenheit ruft, vor der Hässlichkeit zurück, und er weiss ganz genau, dass Hässlichkeit — ein Kunstmittel ist. In der mannigfaltigsten Weise versteht er sie zu seinen Zwecken zu verwenden.

Man sehe jenes Bild — zwei Köpfe blos: die Madonna küsst den toten Heiland. Da ist Maria als altes, abgemagertes Mütterchen gebildet, wie es kühner nicht Dürer und Roger van der Weyden hätte bilden können. Die glanzlosen Augen sind leergeweint, das graugrüne Gesicht ist eingefallen und blutlos. Und die Lippen spitzen sich — in vielen schmalen Fältchen laufen sie zusammen — zaghaft und sehnsüchtig spitzen sie sich nach vorne, zum letzten, innigen, mystisch-ehrfürchtigen Mutterkuss. — Diese Maria ist, wenn man von einem abstrakt-ästhetischen Standpunkt an sie herantritt, abschreckend hässlich, aber in dieser „Hässlichkeit" liegt die ganze Selbstvergessenheit des Schmerzes, die Verachtung jeglicher Schöne. Und sie ist ergreifend-wahr. Worte, wie „schön" und „hässlich" haben hier keinen Sinn mehr. — Um die gleiche Zeit etwa (1879) malte er eine büssende Magdalena:

ein rotes, gedunsenes Weib, ganz triefend von Thränen, die Lippen vom Weinen verzerrt — fast glaubt man zu sehen, wie sie die Feuchte der Nase zurückzieht. Auch diese Magdalena ist hässlich, auch sie ist wahr — aber es liegt noch ein Drittes in diesem Kopf: eine gewusste, gewollte Komik. Ein leises Augenzwinkern des Künstlers scheint zu verrathen, dass er sich ein wenig lustig macht über den „tiefen Seelenschmerz" dieser *vieille cocotte.* — Und noch ein Bild aus der gleichen Periode: Odysseus und Kalypso. Odysseus steht, ganz eingehüllt in einen dunkelblauen Mantel, vom Rücken gesehen, am Meer und blickt hinaus, starr wie eine Salzsäule. Kalypso, neben ihrer Grotte, sitzt auf einem Felsen und blickt sich nach ihm um. Dabei stemmt sie den einen Arm auf und hebt, eben so wahr wie unschön, die eine Schulter. Ferner macht sie ein höchst verdriessliches, fast möchte man sagen: verärgertes Gesicht. Beim Hund! es kommt der werten Dame arg in die Quere, dass ihr der Liebhaber entwischen will!!

So erwuchsen in diesen Fällen Tragik sowohl wie Humor auf der festen Basis eines strengen Realismus. Und darum wirken Tragik und Humor bei Böcklin so wundervoll ungezwungen und überzeugend. Die berühmte „Susanna im Bade" etwa — das feiste Judenweib mit den geilen, alten Schäkern — oder der knochige Asket der heilige Franziskus, wie er den Fischen predigt, in Sonderheit jenem frömmelnden, ehrenwerten Hai (der dann unten auf der Predella so wacker die Kleinen verschlingt) — sind sie nicht, ab-

gesehen von ihrem grandiosen Witz, in den Einzelheiten von jener frappierenden Wirklichkeitstreue, dass man das Leben mit Händen zu greifen meint?! Es giebt Leute, die sprechen da von Karrikatur. Ach, das Leben, unbarmherzig wiedergespiegelt, wirkt immer wie Karrikatur! Wir haben uns ans Schönsehen gewöhnt! Deshalb scheint uns die gemeine Wirklichkeit so verletzend, so unwahr.

Aber es versteht sich von selbst: bei solch gemeiner Wirklichkeit bleibt ein Künstler, wie Böcklin, nicht stehen. Es ist jedoch wertvoll zu konstatieren, dass er sie nicht scheut, dass er in gewissem Sinne von ihr seinen Ausgangspunkt nimmt. Gerade darum wird er dort, wo er sich über sie erhebt, so tief, so gewaltig. Dann liegt die „Wirklichkeit" bezwungen unter ihm, wie ein unterjochter Drache — aber mit dem Drachen ist gekämpft worden, er wurde nicht schlechtweg ... ignoriert, wie manche von den vornehmen Jüngeren thun, die ihr priesterliches Antlitz scheu vor jedem Hauche der Gemeinheit verhüllen und ihre Griechentempel auf den Kuckucksinseln errichten. Nein, Böcklin kennt auch das niederste Menschliche, und darum ist sein höchstes Menschliches, wann der magische Dämmer verklärender Poesie darüber hingebreitet ist, so tief im Innersten wahr.

Es ist jedoch zu wenig, wenn man sagt: Nichts Menschliches ist ihm fremd. Das Menschliche ist oft klein, verkümmert und verbogen. Man muss weitergehen und sagen: Nichts Natürliches ist ihm fremd. Doch auch ans Übernatürliche reicht er heran, ans

Göttliche und ans Dämonische. Und auch hier giebt es für ihn keine Gegensätze, keine Zerrissenheiten: das Natürliche und das Übernatürliche, eines fliesst aus dem andern, sie tragen und fordern einander, als notwendige Ergänzungen.

Und so auch, wenn er Humor und Tragik ineinander verschmilzt, ein Shakespeare der Malkunst. Er malt den tiefsten, den auflösendsten Schmerz und malt dazu die süsseste Tröstung: wie auf dem Bilde der über die Sohnesleiche geworfenen, heilig-schmerzvollen Gottesmutter, zu der sich aus dunkelvioletten Wolken, rosig und golden, die Engelglorie herniederneigt. Ein Jauchzen geht manchmal durch seine Bilder, dass man die ganze Kreatur glaubt mitjauchzen zu hören; und dann wieder ein Schluchzen, ein Hasten und eine Angst, wie als ob die ganze Menschheit auf der Flucht wäre vor dem ehern und grausig einherschreitenden Schicksal — so auf einem der letzten Bilder, „der Tod", das an die apokalyptischen Reiter unseres Dürer gemahnt. Aber seltsam, wunderseltsam! niemals ist Meister Arnolds Lachen so rein, dass nicht aus einem kleinen Sorgenfältchen ein leiser Gram uns geheimnisvoll zublinzelt; und noch weniger je ist das Qualgefühl so herrschend, dass nicht in einem stillen Eckchen Platz bliebe für lustig-verwegenen Spott, der allem Düsterlichen und Säuerlichen ein Schnippchen schlägt. Stets hält dieser wundersame Meister die ausgleichende Wage in sicherer Hand. Und mag er sich auch einer Stimmung überlassen, mit solch ungeheuerlicher Wucht, dass er sie durchempfindet bis in ihr letztestes An-

tönen — sie vermag dennoch nicht, ihn zu knechten, er wird ihrer Herr, indem er sie künstlerisch verdichtet, und stets zeigt sich in solcher Dichtung — der Überwinder.

So steht Böcklin da, ein grosser Zauberer, der uns durch einen Wink seines Stabes bannt, und dem wir uns willig zu eigen geben, weil Alles, was wir zu fühlen vermögen, auch von ihm gefühlt und überwunden worden ist. Wir dürfen ihm vertrauen — denn der grosse Künstler ist auch ein grosser Weiser. Erhebung, Begnadung, Beruhigung geht von ihm aus.

Er hat sich einmal gemalt, mit dem fiedelnden Tod zur Seite — das Bild ging kürzlich in den Besitz der Berliner National-Galerie über. Der Maler lauscht, die Palette in der Hand. In seinen verschleierten Augen liegt ein tiefes Weh und ein trauervolles Wissen. Es sind Augen, die wie abwesend starren, die ganz entrückt sind. Und die doch nicht vergessen haben. Sie haben Himmel und Paradiese geschaut, sie haben in Visionen von unendlicher Kraft und berückender Pracht geschwelgt: aber sie haben den Jammer des Irdischen nicht vergessen, nicht die Kleinheit noch die Gemeinheit, und nicht den gefesselten Prometheus. Und darum lauschen sie voll Begier, was der Tod ihnen fiedelt: ein dunkles Lebenslied. Aber der Tod, indem er auf der letzten noch unzersprungenen Saite kratzt, ist fröhlich und guter Dinge. Er lacht zu dem trauervoll lauschenden Menschenkind, lacht mit einem faunisch-frechen Grinsen, als wollte er all den Schmerz und wissensschweren Gram mit seinem besseren Wissen

verspotten. Doch warum ahnt das Menschenkind Nichts von der Lustigkeit des Todes?

Es ahnte wohl Etwas, denn sonst hätte es das Bild nicht gemalt. Es vermochte nur der in ihm ruhenden Stimmung, der melancholisch-düsteren, noch nicht Herr zu werden. Es gedachte wohl noch zu sehr des Bildes der Medusa, das es einmal erschaut hatte: ein bleiches junges Antlitz, das sich wild dem Leben entgegengesehnt hatte, und das dann dem Todeskuss erlegen ist, vor Schreck und Angst bis ins Tiefste erstarrend. Böcklin hatte dieses Antlitz erschaut, und er hat es geformt. Aber weil er es formen konnte, darum hat er ihm Stand gehalten. Und kräftiger immer begann das Lebenslied des Todes in ihm zu tönen. Nicht dünn und zage mehr, auf einer Saite blos, mit der Kraft eines Orchesters schwoll es ihm entgegen. Zwölf Jahre nach jenem Bild mit dem fiedelnden Tod hat er sich noch einmal gemalt — mit dem Weinglas in der Hand. Auch da blickt er ernst, doch innerlich heiter und wie verzückt. Jetzt weiss er nicht blos, nein, fühlt auch in Blut und Nerven, dass das Leben in all seiner Jämmerlichkeit und Unvollkommenheit dennoch ein gutes Ding ist, das man schlürfen muss wie einen kräftigen Trank, ein wenig Betäubung und viel Schaffensfülle daraus saugend. Denn Alles ist nur ein kurzer Traum: *Vita somnium breve.* Als goldene Inschrift steht das auf einem weissmarmornen Brunnen, an dem ein Sphinxkopf Wasser speit. Das ist der Lebensbrunnen auf Böcklins farbentollem Lebensbild. Ein dunkler blauer Bach fliesst

aus dem Brunnen nach vorn. Und auf leuchtend grüner Wiese sitzend zwei nackte Kinder und werfen Blüten in den Bach. Droben aber, neben der wasserspeienden Sphinx, steht eine Jungfrau im weissen Kleide und drückt einen Blütenstrauss voller Sehnsucht an die Brüste. Sie blickt einem roten reitenden Knappen nach, der achtlos keck, voller Abenteuerlust, von dannen trabt. Hoch oben aber kauert auf einem Hügel ein Greis und blickt ins Land hinaus, halb schon eingeschlafen. Und der Tod steht hinter ihm und hebt rüstig den Knüttel, den Alten ins Genick zu schlagen. Das Alles ist in Farben gedichtet, wie sie blühender und üppiger nicht sein können. Und diese Farben singen dem Tode zum Trotz: Freut euch, freut euch des Lebens! ... Abermals gedachte ich der „Neunten Symphonie“ ... Und so hat er die Alten gemalt, die in der Gartenlaube einduseln, ein Sonnenscheinchen darüberhin. Er hat Flora gemalt, wie sie über die Erde dahinschreitet, ein Botticellisches junges Weib, und Blumen streut. Er hat den Eroberer gemalt, der steifnackig und hochgereckt, auf müdem vor Totenbeinen schauerndem Gaul, fest und gleichmütig ins Ungewisse reitet. Kennt er doch den Kentaurenkampf und sein wildes Geflecht von Hufen und Leibern, das erbarmungslose Wüten der Vernichtung — aber er kennt nicht minder den dunklen andachtstillen Hain, dahin weissgewandete Priester ziehen, die heilige Feuersäule zu entflammen. Alles Schreckliche, alles Liebliche liegt vor ihm offenbar. Er kennt auch den gekrümmten alten Eremiten, der in weltentlegener

Klause vor seinem Muttergottesbildchen steht, und andächtig Eins geigt. Und er hat gesehen, mit seinen irdischen Augen, wie die lieben Englein vom Himmel hinuntergestiegen sind, sich neugierig-lüstern ins Fenster gesetzt haben, still lauschten und fröhlich Beifall klatschten ... Aber wenn das Muschelhorn tönt, die Sturmposaune des Meeres, dann ist die Idylle gleich verwischt: mutig hebt der Weise das Haupt und sieht die Wogen branden: wild und stürmisch rasen sie wider das Ufer. Doch die Najaden tanzen drüberhin, lachen und jauchzen, und das Ufer liegt ernst und unerschütterlich.

Und das ist dann die letzte, die herrschende Empfindung, wenn wir nach langem und tiefem Verweilen in den Säulenhallen und Pinienhainen der Böcklinschen Kunst uns heimwenden zum grauen harrenden Alltag: wir haben einen Mann gesehen, der Vieles verwunden und mehr noch überwunden hat, der aber nun nicht, einem zermürbten Greise gleich, auf kaltem Stein an öder Landstrasse sitzt, sondern der sich stolz und lächelnd mit der Binde des Siegers die Stirn umwindet und mutvoll dabei in die Sonne blickt.

Viel, viel Rausch liegt hinter ihm — Rausch, in dem Wonnen und Qualen zuckten, Farben und Lichter und Schatten durcheinanderrannen — Rausch, in dem das stürmische Evoe bakchischer Entzückungen raste, Rausch des Lebens und Rausch der Phantasie — Liebesrausch, Farbenrausch und Märchenrausch. — Das alles wogte in ihm, wuchs in ihm, und schwoll aus ihm hervor — sang und schalmeite in holden Be-

thörungen — dröhnte und posaunte in kriegerischen Sängen. — — Aber aus all dem Rausch, den er als echter Künstler in sich durchlebte, gebar sich ihm die Ruhe, jene Ruhe, die alle Lebenswirren lächelnd betrachtet wie ein buntes thörichtes Spiel, eine Ruhe, die über dem Leben thront, wie die *Μοῦσα σέμνη* auf marmornem Wolkensessel, die Ruhe des Sieges und der Überwindung, und als Höchstes, die Ruhe der seligen, sonnigen, dem Ur-Einklang des All entzückungsvoll lauschenden Harmonie.

Thoma

I.

Ein Bauernbursch aus dem Schwarzwald, nur wenig nördlich von der Böcklinstadt Basel geboren, so trat Hans Thoma in die deutsche Kunst. Er ist der Schwarzwälder Bauernbursch geblieben, obwohl er jetzt ein lieber, alter Herr ist, der einen grauen Bart trägt und in einer sehr modernen Stadt wohnt, in Frankfurt am Main.*) Er hat da, ein wenig ausserhalb, ein allerliebstes kleines Haus, mit einer gewundenen, altertümlichen Stiege, über die man, an geschnitzten Eichenschränkchen und hängenden Stickereien vorbei, von Kupferstichen, Töpfereien und gebrannten Thonbildern freundlich begrüsst, hinaufsteigt ins helle, einsamgelegene Atelier. Und wer einmal oben ist, der geht sobald nicht wieder runter. Es ist da gar köstlich zu kramen, in Mappen und Schränken und unter umgedrehten Bildern, und wundersam zu lauschen den herzlichen und klugen Worten, die, schmucklos wie aus Kindermund, dennoch schwer und bedacht, von den Lippen des guten alten Mannes perlen. Und dann halten Euch ein paar Augen fest, Augen, die sanft und sicher ruhen — keine „dämonischen", „interessanten" Augen, sondern die die Güte

*) Soeben siedelt Thoma als Direktor der Gemäldegalerie nach Karlsruhe über.

selber sind und heiterer spielender Tiefsinn und schenkendes Vertrauen. Oh, so wohl ist Euch da oben, als wäret Ihr nach langer Wanderschaft unversehens wieder in Eure Heimat geraten, von hundert alten lieben Dingen begrüsst, von traulichen Erinnerungen umspielt, und dürftet den Staub trüber Erfahrungen Euch gründlich von der Seele schütten. Und seid doch zum erstenmale da, und seht den alten Herrn Thoma zum erstenmal, und seid ganz wie zu Hause. Aber so alt ist er garnicht, wie Ihr wohl glaubt, und sieht auch gar so alt noch nicht aus: es ist nur, weil dieses Väterliche, Treuherzige gleich zu Euch spricht, und weil Ihr wie ein Kind Vertrauen fassen müsst, und möchtet Euch gleich bei der Hand nehmen lassen und übers Haar streichen lassen. Doch dann wird Euch plötzlich ganz anders, fast ein wenig verschämt und dennoch wohlig. Nein, alt ist er nicht, der Mann im grauen Bart, und auch garnicht „väterlich", da leuchtet ja überall bei ihm die Klarheit der Kindheit, das unbefangene Sichregen erster Gefühle. Und Ihr seid plötzlich die Alten, wie wohlwollende Sorge schleicht es Euch ins Herz, Ihr dämpft und schwichtigt Stimme und Gebärden, Ihr sucht nach den einfachsten, ursprünglichsten Worten, wie Weihnachtsglocken umtönt es Euch, Ihr möchtet schenken, lieben und trösten, und Euch wieder jung freuen an dem Kinde, um das ein Goldglanz aufzuleben scheint, indem es behaglich-munter redet und sinnt.

Ja, so wird Euch im Hause Thoma zu Mute, und Ihr könnts nicht vergessen, nach Jahren noch!

Und wenn Euch dann nach Jahren wieder das Glück wird, sei es den Meister selber zu sehen, sei es in einer wohlaufgebrachten Sammlung seiner Werke Euch staunend zu ergehen, dann spürt Ihr mit lindem wonnigem Grauen, wie der Samen Thomas in Euch aufgegangen ist, gleichsam über Nacht unter einem warmen Regen, und wie Ihr im Innern seines Welt- und Paradiesesgartens nun heiter lustwandeln dürft, als in Eurem eigenen Gelände, wo Euch Quell und Blumen, Schmetterlinge und Sonne vertraute Bekannte sind. Das ists ja, wie Ihr des Reichtums eines Anderen froh zu werden vermögt: dass es Euer eigener Reichtum geworden scheint! Ihr habt keinen Schauer der Fremdheit mehr zu überwinden, stockt nicht mehr verlegen unter der Pforte — Ihr geht gleich hin und setzt Euch ins grüne Gras, windet Kränze und stimmt in die Lieder ein, die fromm und jubelnd zum Himmel dringen.

Nur langsam erschliesst sich dem im modernen Anschauungskreis befangenen Menschen die Zaubermacht Thomas. Wer von Monet und Liebermann kommt, wer mit amerikanischen und skandinavischen Impressionisten hat Freundschaft schliessen können, der wähnt sich anfangs um zwei Menschenalter zurückversetzt, wenn er Thoma unvorbereitet gegenübertritt. Er sieht zunächst, sieht grausam-klar, was der Mann alles „nicht“ kann. Auf seinen Bildern ist kein Flimmern, kein Zerlegen des Lichtes; es ist da kein zitterndes Ringen um eine neue niegeschaute Form. Irgend eine technische Besonderheit, die verblüffen

und aufregen könnte, fehlt. Die Farben sind nach alter Manier schlicht nebeneinander hingesetzt, keine pikanten Verbindungen sind zwischen ihnen angestrebt, eher sind sie mit bäuerlicher Härte zusammengetragen. Dicke schwarze Striche laufen hindurch, die die Konturen mit Eigensinn angeben. Keine Auflösung der Fernen, kaum ein verschwimmender Duft: das alles ist mehr mit dem Gemüt geahnt, als mit Stift oder Pinsel hingesetzt. Und wenig Grazie der Erscheinung, von romanischer Formenschöne, gallischer Eleganz, modern-nervöser Bizarrerie garnicht zu reden! Harte eckige deutsche Linien, dicke deutsche Schädel, deutsche, schlichte, etwas unbeholfene Anmut. Deutsch, deutsch, deutsch — man kommt von dem Wort nicht los! Es drängt sich von unseren Lippen, es schreit aus unserer Seele. Wie gering erscheint jetzt das, was Thoma fehlt, wie unerheblich und belanglos! Mögen beliebige junge Füchse, die sich mit Seinewasser haben taufen lassen, unseren biederen deutschen Meister an technischer Bravour und brillanter Verve bei weitem übertreffen! Wenn man sie umstülpt, so fällt doch nichts anderes aus ihnen heraus als Farbentöpfe und Pinsel. Sie haben modisch malen gelernt, aber über den inneren Beruf des Künstlers, über seine Stellung zu seinem Volk haben sie niemals nachgedacht. Thoma aber ist uns eine grosse Rasseoffenbarung, wohl die grösste und reinste, die es unter deutschen Malern jetzt giebt — er hat blos unter den deutschen Dichtern einige, die in dieser Beziehung seinesgleichen sind: Wilhelm

Raabe und Detlev von Liliencron. Aber Thoma ist anders als sie, der Schwarzwälder anders als der Hannoveraner und der Holsteiner. Er ist eine Persönlichkeit ganz für sich, und eben darum ein so echter Deutscher. Und wenn Ihr Einen nennen wollt, von dessen Gnaden er reichlich und dankbar empfing, so kann das nur der Deutscheste der Deutschen sein: Albrecht Dürer.

II.

Unter den lithographierten Zeichnungen Thomas befindet sich ein Kinderkopf, der mich für Art und Wesen unseres Meisters ganz besonders charakteristisch dünkt. Das Gesicht ist im Profil gesehen und hat einen leisen Ausdruck von Verdrossenheit. Mundwinkel und Backen hängen herab, das Kinn ist eigenwillig zurückgezogen, die Nase trotzig aufgestülpt, aber das Auge dringt mit einer wunderbaren innerlichen Stärke und vertrauenden Sehnsuchtskraft nach oben. Das kleine Bild berührt mich wie ein unwillkürliches Geständnis. Ein lästiges Gefühl von Erdenschwere ist nicht ganz überwunden, wohnt in den Gedanken als unerkanntes Leid, einer dumpfen Fessel vergleichbar, die den vollen freien Aufschwung hemmt. Aber die dunklen Schwermutsinstinkte vermögen nicht zu herrschen. Sie liegen nur da als eine unterste Schicht, mit zäh in den Boden sich einflechtenden Wurzeln. Aber darüber weht leichte liebliche Luft und bläst ein starker Gottesatem. Ein goldener Himmel öffnet sich sacht, und strahlende Helle bricht

daraus herab. Und eine Stimme spricht hernieder, leise und aufrichtend: „Deine wahre Heimat ist doch hier oben!“

Ich halte es für richtig, Rhythmus und Gegenrhythmus bei Thoma genau zu unterscheiden, den von oben und den von unten. Man wird dann ihre wunderbare Verschmelzung in der führenden Hauptmelodie mit doppelter Bewunderung umfassen und mit einer ganz eigenen Liebe lieben.

Das dumpfe Weh der Kreatur, ihr Alleinsein und Verschlossensein, muss Thoma in schweren Lebensstunden, vielleicht auch in langen Leidensjahren, tief bei sich empfunden und genossen haben. Er hat es öfters ergreifend ausgedrückt, merkwürdig häufig auf Bildern des Meeres. Durch Böcklins Meeresbildern, auch wo sie brütende Tücke und gleissenden Grimm eindringlich versinnbildlichen, geht immer ein Ton von wildem Enthusiasmus, von Freude an der elementarischen Zerstörungskraft, die die menschliche Scheinwelt zu Planken zerschlägt und die urweltliche Bestialität in ihrer Göttlichkeit wiederherstellt. Mit anderen Augen blickt Thoma aufs Meer. In diesem Punkte griechischer als Böcklin, scheint er vor allem die ungeheure Wasserwüste darin zu empfinden, die unfruchtbare, in der der Wanderer sich trostlos verirrt. Und dadurch wird ihm das Meer zu einem Symbol der Trauer. Fast übermächtige Gestalt leiht er dieser quälenden Empfindung. Da sitzt ein brauner nackter Meergreis einsam auf einer Klippe. Den tiefgesenkten Kopf vergräbt er in die angezogenen Kniee

und umklammert die Schienbeine eng mit seinen Armen. So kauert er wie ein in kalten Starrkrampf versunkener Heiliger, von unendlicher Trauer bis zur Gefühllosigkeit übermannt. Um ihn im Kreise liegen bronzebraune Robben; einige richten die Schnauzen empor und blicken ihn an. Oder, sie blicken ihn nicht an, sie blicken blind und stumpf, und doch mit einem eigenen Gefühl instinktiven Mitleidens zu dem Himmel empor, vor dem der einsame Kauerer sein Antlitz verbirgt. Was regt sich in der dunklen Tierseele? Eine Ahnung von dem Schmerz, dem jener andere erliegt? Dem tiefen Gram, dass die Tierseele niemals sich selber befreien kann? dass sie dumpf und verfangen an der Materie klebt? Blaubleiern und tot dehnt sich das Meer. Graubleiern und tot wölbt sich der Himmel. Eine Wasserwüste und eine Luftwüste. Kein Gott, kein Licht, kein bewegender Hauch. Und keine Erlösung.

Die Tragik der Tierseele und die Tragik des Meeres. In beiden bebt ein ahnendes Dämmern. Von magischen unsichtbaren Gewalten werden sie leise emporgezogen, und immer wieder fallen sie jählings hinab. Darum wird ihre Sehnsucht ein stumpfes Weh, eine Verzweiflung über ihre Ohnmacht und Ausgeschlossenheit. Die Gottheit, der Ätherhimmel sind allzu fern.

So giebt es auch im menschlichen Leben nächtige Stunden, wo unsere körperliche Schwere jede Flugbewegung der Seele hemmt, wo das Tier wiederkäuend in uns liegt und nimmermehr aufstehen will. Eine

taube Pein sind solche Tage und Stunden. Wir glauben elendiglich vergehen, verrecken zu müssen. Dann lösen sich langsam wieder die zusammengeballten Nebel. Eine Lichtritze klafft. Erstaunt, schier ungläubig heben wir die Augen. Will die Schwere wirklich noch einmal weichen? Wir glaubten schon ganz darein versunken zu sein. Auch diesen Zustand unserer Seele hat Thoma gemalt. Meerjungfrauen, die auftauchen und vor der Sonne scheu die Stirnen senken, gleich als trauten sie dem nicht, dass sie nun der Tiefe und Dunkelheit glücklich entstiegen sind. Oder eine Stufe weiter: ein einzelnes Meerweib, das gleichfalls emporstieg, und nun vor der strahlend aufgehenden Sonne verwundert die Arme öffnet, wie eine Erwachende, die noch die Schwere des Schlummers spürt.

Hier ist die Tragik gelöst. Der Bann der Bewegungslosigkeit ist gebrochen. Pulse und Muskeln beginnen sich zu regen. Was Tod schien, war nur ein stärkender Schlaf. Wir haben hart geruht an der Brust der Erde. Ihre strömenden Blutwellen drangen betäubend durch unsere Adern. Und so konnten wir uns nicht erheben. Jetzt hat sie uns des Bannes entlassen. Gesundheit durchrinnt uns, ein Strom des Lebens. Wir sind gestärkt zu Thaten.

Gerade weil wir schwer waren, werden wir jetzt leicht. Und weil wir dumpf waren, werden wir hell. Weil wir irdisch, unfrei, verfangen waren, werden wir geistig, frei und verwegen. Und wo wir Elfen tanzen sehen, da tanzen wir mit.

Ein waldechtes deutsches Poetenkind, hat Thoma dieses liebliche Erwachen und Emporjauchzen der Seele in einer schier unübersehbaren Reihe anmutigster Phantasien und Erdichtungen besungen und gestaltet.

III.

Ein Duft dringt uns entgegen wie von einer Waldwiese. Ein starker gewürziger belebender Duft. Holder Lenztaumel legt sich um unsere Sinne. Wir halten im Wandern inne und beschatten die Augen mit der Hand.

Ist es ein Märchen, in das wir schauen? Ist's die Welt der Legende?

Engelkinder spielen auf der Wiese und haschen Schmetterlinge. Sie sehen aus wie nackte kleine Bauernkinder mit Flügeln. Wie sie watscheln und patschen! Und die runden drolligen Gesichter mit den Stubbsnasen und verwundert aufgerissenen Augen! Einige sind darunter, die haben Bocksbeine. Das sind wohl kleine Satyre. Aber die spielen ganz ruhig mit den christlichen Engelchen. Unterschiede giebt's da nicht. Sie sind alle gleich artig und gleich ausgelassen. Und sie haben auch alle das Jesukindchen gleich lieb!

Das sitzt da, im durchsonnten Schatten einer Haselnussstaude, auf dem Schoss der Mutter Maria, schläft bald ein bischen mit offenem Mäulchen, blickt bald mit grossen ernsten Augen umher und gradaus. Es sitzt dann ziemlich gravitätisch. Gar so tolle

Engelspossen ständen ihm nicht an. Es ist doch schon ein kleiner lieber Gott! Etwas seitab, mehr im Schatten, kauert auch der heilige Joseph. Wir sind's an ihm gewohnt, dass er nachdenklich und grämlich blickt. Ihm passieren doch auch gar zu wunderbare Dinge! Den Esel freilich kümmert das nicht. Der steht mitten in der prallen Sonne und rauft Disteln. Ein freches Englein kitzelt ihn eben mit einer Kerzenblume in den Ohren. Maria aber, die Mutter, sitzt ernst und versonnen. In stillem Glück und in stillem Leid. Wie eine Ahnung durchzieht es sie, dass sie den Sohn, den sie zur Welt gebracht, in der Blüte seiner Jahre wird opfern müssen. Sie weiss, dass dieses herbe Leid eine hohe Gnade für sie bedeutet. Doch sie vermag das erlauchte Geheimnis nicht zu fassen. Es durchrieselt sie nur wie ein sanft betäubender Schauer. Ist sie doch eine arme Magd aus dem Volke und fühlt wie eine Menschenmutter — sie, die Gottesmutter!

Da macht das Kind auf ihrem Schoss eine Bewegung. Sie drückt es an sich und herzt es. Versunken ist alles zukünftige Leid! Goldene Sonne spielt über die Waldwiese.

Und immer mehr belebt sich die Au. Ein junger Knappe, schmuck und kecklich, tritt aus dem Walddunkel ins Helle. Er führt einen mächtigen Schimmel am Zügel, ein gutes, stark gebautes Tier, das wohl einen geharnischten Ritter, aber auch vielleicht eine behäbige Bauersfrau mit der Last ihrer Körbe zu tragen gewohnt ist. Aber jetzt hat's einen anderen

Reiter. Einen listigen kleinen Schelm. Sieht aus wie ein christlicher Engel, so sanft und manierlich. Und ist doch ein kleiner Heidenbengel, der schlimmste von Allen, Herr Amor.

Der will auch auf die Märchenwiese? Nur zu, nur zu!

Und gleich kommt noch Einer hinterher. Der hat's eilig, furchtbar eilig! Der fährt wie ein Kourierzug durch die Luft. Saust wie ein Donnerskind! Er sitzt rittlings auf dem Hals einer Schwalbe und fliegt über Länder und Meere. Nochmal so ein kleiner Patron, so ein griechischer Amor mit schwäbischem Bauernköpfle! Der will auch mit dabei sein, unten auf der Märchenwiese, auf der Thomawiese!

Aber was die wahren Engelchen im Himmel sind, die bleiben hübsch oben. Der liebe Gott kann doch nicht mit einemmal so ganz allein sein! Oder blos mit den Heiligen oder Heiliginnen, die meist schon recht alt sind!? Nein, der liebe Gott will Kinderlärm um sich haben, je toller, desto besser! Dann lacht der liebe Gott und freut sich, und glänzige Thränen rinnen aus seinen alten Augen in seinen langen weissen Bart. Na, da sind ihrer denn auch ein ganzes Schock beisammen, wohl ihrer Hundert und Tausend, oben auf einer Wolke und machen einen Heidenradau. Sie musizieren. Mit Trommeln und Triangeln und Trompeten, mit Pfeifen, Violinen und Rasaunen, und viele singen noch dazu, mit quieckigen hellen Stimmen, dass Jeder sich die Ohren zuhalten möchte, ausser der liebe Gott. Und die Engelwolke schwebt grade über der

Thomawiese. Sie senkt sich ein wenig, und die Kindermusik dringt hell und schmetternd herunter. Alle kucken empor, dann fangen Alle an zu tanzen, die Engel und das Jesukindchen, der Joseph und die Maria, die Bocksbeinigen und die Libellenflügeligen. Und auch der Schimmel und der Esel kriegen ein taktmässiges Zucken in die Beine und walzen und hopsen, mitten unter den Kindern. Es ist ein Jubel, ein Jubel!

Was? und das Alles hat Meister Thoma gemalt? Ich will nicht schwindeln: nicht „Alles" — aber es ist so seine Welt! Und wenn man sie mit Worten ausdrücken will, dann muss man sich ein wenig die Freiheit gestatten, die Er, ihr Schöpfer, sich mit Farben nimmt. Wenn dann das Wortbild ans Farbenbild nicht heranreicht, so ist das wahrlich nicht Thoma's Schuld. Vielleicht ist was er malt, viel zu köstlich und eigen, um mit Worten ausgedrückt zu werden. Und zumal die herzige Einfalt, mit der er fabuliert, wird bei jeder Umschreibung rettungslos verloren gehen. Man müsste eben Thoma selber sein, um das auszudrücken. Und dann würde man es nicht schreiben, sondern malen!

Und Er malt es wirklich! Unzähligemal hat er es gemalt, das Heimatland der Engel und der Kinder. Bald hier, bald da zeigt er uns ein sonniges Fleckchen, führt uns über Wolken hinauf in ein luftiges freies Reich. Heiter, neckisch, voll liebenswürdiger Einfälle tummelt sich dort seine Phantasie, die keine hehre steife Göttin ist, sondern ein ausgelassenes Bocks-

engelchen, das auf einem Schilfblatt pfeift und munter Kobolz schiesst. Alle Erdenschwere dichtet er sich in solchen Bildern von der Seele. Seine Lustigkeit, die so rein ist wie der Kelch eines Schneeglöckchens und so innig wie das Morgengebet eines Kindes, ist ihm zugleich ein geweihter Gralspeer, mit dem er die Wunden alle schliesst, an denen wir und er unter den rauhen Geisselhieben des Alltags bluten. Er weiss es, dass die Geisterwelt uns nicht verschlossen ist, und dass, wer sie zu öffnen vermag, dort eine warme Heimstätte und Zuflucht findet. Märchenfrieden breitet er um uns aus. Und lockt uns in sein Land mit lieblicher Flöte. Wie jener Faun, den er einmal gemalt hat, sitzt er des Abends im blumigen Gras am Abhang der Flur und bläst reine Töne in die stille schattige Luft hinaus. Ein bischen Wehmut, nun ja, das zittert wohl noch nach. Es giebt seiner Musik, die so herzlich froh sein kann, die linden bestrickenden Moll-Laute. Aber Tapferkeit, Fröhlichkeit, herzhafte Zuversicht klingen doch stärker und immer stärker daraus hervor. Und so konnte er einmal für einen befreundeten Dichter, für Richard Dehmel, eine Hieroglyphe zeichnen, auf der ein nacktes Engelkind tapfer schalmeit, obwohl es mitten im Maul eines hungrigen Drachen sitzt. Und gewiss traf Dehmel nicht blos seinen, sondern auch Thoma's und jedes gläubigen Künstlermenschen innersten Herzenssinn, wenn er darunter die Verse schrieb:

— — „Ob rings von Zähnen umgiert,
Das Leben sitzt und jubiliert."

IV.

Und das ist Thomas Stärke, ist seine lautere und herzerfrischende That, dass er das jubilierende Leben nicht blos in einer Fabelwelt entdeckt hat, sondern auch auf unserer alten runzeligen Erde keimen und blühen sieht. Natürlich ist das kein Engelsjubel mehr, und überhanpt nicht immer im engsten Sinne „Jubel". Wer die Tüchtigkeit und Unverwüstlichkeit des Lebens malt, der giebt damit soviel, dass er nicht unaufhörlich zu jauchzen braucht, um uns das starke und innere Glück seiner Seele mitzuteilen. Jene wundervolle Lithographie, in der uns Thoma sein Selbstbildnis beschert hat, sie zeigt uns kein Antlitz, auf dem laut und deutlich der Jubel steht. Dafür sind die Züge zu ernst, zu schwer und zu wuchtig. Und doch geht etwas von dem Blatte aus, woraus Ohren, die nicht taub sind, eine gedämpfte innere Freudigkeit, die wohl auch einmal in hellen Jubel auszubrechen vermag, heraushören. Wie fest fasst die Hand die Palette, wie klar und treu blicken die weit aufgeschlagenen Augen ins Leben! Und welch liebliches Wunder spinnt sich hinter dem Haupte des Meisters an! Da sehen wir durch schmale Baumstämme auf eine weite ferne Wiese, wo abermals Bäume wachsen, die frei und üppig ihre Laubmassen dehnen. Und da gewahren wir denn zur Linken, ganz klein, einen Rittersmann, der auf Abenteuer reitet, und zur Rechten, fast verschwindend, einen lustigen Reigen toller Mädchen. Romantik und Lebensfreude und die weite, herrliche

Natur als Hintergrund eines ernsten schaffenden Mannes: zarter und vernehmlicher konnte wohl Thoma sein innerstes Wesen nicht schildern. Und gewiss steckt in diesem Ernst und in diesem Traum, versteckt zwar und leise, ein guter gesunder Jubel.

Thoma ist heimatstark! das giebt ihm die feste frohe Kraft. Das macht ihm die Erde, mag er auch ihre Schwere fühlen, dennoch so lieb und vertraut. Denn die Erde, das ist ihm im Grunde der enge trauliche Winkel, in dem er geboren wurde und Wurzel schlug, die Gegend um den Schwarzwald und den Taunus. Seine Landschaften tragen fast ausnahmslos den Charakter dieser Gegenden. Mag die Welt weit sein: Alles was sie in der fernsten Ferne birgt, das wirft seinen Abglanz auch in die engste Enge. Und dann kommt es wohl nur auf das weite Auge und das weite Herz an, um die ganze Fülle unerschöpflichen Reichtums auch im kleinsten Umkreis zu gewahren. Und wenn man von der deutschen Volksseele spricht und fragt, wo sie wohl zuhause sei? ob am Rhein oder in Friesland, ob im Harzgebirge oder im Schwabenland, oder ob vielleicht gar im Sande der Mark? so ist dazu nur zu lächeln und still zu erwidern: „Überall da ist die deutsche Volksseele ganz und ungeteilt, wo der einzelne Deutsche seine engste Heimat hat. Und je enger du zusammenhängst mit dem kleinen Erdenfleck, dem du entstammst, desto weiter umfassest du die ganze deutsche Volksseele.“ Und so ist's mit Thoma. Er ist Schwarzwälder Bauernsohn und Nichts als dieses, nur freilich mit weitem Herzen und grossem

Sinn, und darum ist er der ganzen deutschen Volksseele teilhaftig, wo diese auch sich regen mag. Jeder Deutsche, der ein Gefühl von Deutschtum in sich nährt, wird unmittelbar vom stärksten Heimatshauch bewegt, wenn er vor eine Thoma'sche Schwarzwald- oder Taunuslandschaft tritt. So stark ist darin niedergelegt, was den Kern der deutschen Landschaft bildet, ihre Frische und Poesie, ihre Verführung zum Singen und Wandern. Thoma braucht gar keine Menschen in seine Landschaften hineinzumalen, und Jeder fühlt doch sogleich, dass Menschen in diese Landschaften gehören, Menschen, die sich ihrer freuen und der im Blauen tirilierenden Lerche den eichenbelaubten Hut entgegenschwingen. Es ist mit Worten nicht auszudrücken, wodurch Thoma dieses in seine Landschaften hineinlegt. Er weiss wohl auch gar nicht, dass er das thut. Man kann nur das Eine sagen: es quillt aus diesen Landschaften hervor, weil sie einem unverrückbaren Heimatsgefühl entstammen.

Und genau so ist's mit dem Thoma'schen Menschen. Er ist Schwarzwälder oder Odenwälder oder vom Taunus her. Es ist das ein starker und trotziger Schlag, und vielfach entstammt er Thälern, die abseits liegen von den Schienenwegen moderner Kultur. Darum hängt er auch so eng noch mit der Natur zusammen. Thoma malt ihn stets in freier Luft, eng mit der Landschaft verwachsen, so die Bodenwüchsigkeit betonend. Der alte Bauer, die alte Grossmutter mit dem spielenden Kind, der junge Bursch, der bei Mondschein geigt, nicht zu vergessen der herrliche

Säemann, sie alle sind kräftige, steifnackige Schwarzwälder, die fest und sicher in der Landschaft stehen, und ohne die Landschaft undenkbar scheinen. Nirgendwo kommt Thoma der Wucht alter Meister, zumal Dürers, so nahe als in diesen heimatlichen Menschenbildnissen. Obwohl meist Lithographieen, haben sie doch stellenweise eine Monumentalität, als wären sie in Erz gegossene Bildwerke. Da ist nicht das mindeste abzuzwacken. Diese Menschen sind, wie sie sind, und „sie sind ewig, weil sie sind". Wie Otto Ludwig als Dichter den Thüringer, so hat Thoma als Maler und Lithograph den Schwarzwälder vor uns hingestellt: restlos, mit seinem verborgensten Fühlen, und mit seiner ganzen erdgeborenen Kraft. So hat er auch seine Frau vor einer roten Abendlandschaft und seine Mutter gemalt, und beidemale staunt man vor diesem unverwüstlichen Ausdruck menschlichen Lebens.

Die ganze Mannheit und die ganze Kindheit des grossen Malerpoeten blickt aus diesen Bildern. Es ist wie der Augenaufschlag des Morgens. Man steht davor und fühlt sich herzlich beglückt. Man fühlt sich Mensch. Und man fühlt sich als Menschen fest auf dieser Erde, und doch dem wüsten Tageslärm entrückt. Eine Welt, die unberührt ist vom kranken Atem grosser Städte, die auch nichts weiss von einem Zwiespalt zwischen Mensch und Natur, thut sich stark und heiter vor uns auf. Auch die Arbeit hat ihr Edles und Frohes. Sie ist weder Frohndienst noch Hetze. Sie ist ein wackeres Schalten und Walten

mit den Gaben Gottes und der Natur. Sie macht freudig und selbstbewusst. Auf einem der herrlichsten Oelbilder des Meisters, das kürzlich in Berliner Privatbesitz überging, sieht man im Vordergrund mit köstlicher Naivetät erschaut, einen Ringelreigen munterer Bauernkinder, derbe unverzierlichte Gestalten, der frischeste Ausdruck schuldlosen Glücks. Dahinter dehnt sich zwischen Bäumen eine weite Feldlandschaft. Und unter einem hohen, hellen Himmel sehen wir fern auf dem Acker einen Bauer, wie er fleissig mit seinen Pferden pflügt. Gleichwie auf Thomas Selbstbildnis Spiel und Lust als neckische Begleitmusik erklangen, zu den ernsten Dur-Tönen eines wuchtigen Lebenscantus, so bildet hier, auf diesem Bilde der Kindheit und Tanzfreude, die Arbeit des mit der Erde ringenden Menschen den ungetrübten Hintergrund zu heiterer Festlichkeit. Dies ist das Lebensevangelium von Thomas Kunst: „Singe und arbeite, auf dass es Dir wohlergehe auf Erden, und Dir der Himmel offen sei!“

Ihm selbst sind weder Erde noch Himmel ein Geheimnis.

Liebermann

I.

Unter den deutschen Malern der Gegenwart scheint mir keiner solch gegründeten Anspruch zu haben, dereinst für einen „Klassiker“ zu gelten, als Max Liebermann. Denn Keiner hat in dem Masse wie er ein festes Verhältnis zur Tradition und zum Fortschritt. In der Entwickelungsgeschichte der Malerei der letzten drei Jahrhunderte ist er eine vollkommen organische Frucht, und dieses giebt uns ein Gefühl von grosser Sicherheit, dass er die gleiche Stellung auch für die kommenden Jahrhunderte behaupten wird. Gewiss, es giebt „interessantere“ Maler, Künstler, die uns als Menschen stärker bewegen, als Phantasieschöpfer glühender durchrieseln. Mit Jedem von diesen scheint gleichsam die Kunstgeschichte aufs neue zu beginnen. Mit Liebermann hingegen wird die Kunstgeschichte — fortgesetzt. Er bringt nichts unbedingt Überraschendes, er öffnet weder neue Himmel noch neue Abgründe für uns. Aber er steht fester als irgend ein anderer auf der Erde, ist inniger mit der Erde verwachsen. Und wie er auf den Schultern Derer steht, die vor ihm kamen, so bietet er auch seine Schultern Denen dar, die nach

ihm sein werden. Die gleiche Aufgabe, die seine Vorfahren erfüllt hat, erfüllt auch ihn, und mit der gleichen Leidenschaft. Alles, was er an Individualität hat, an Talent und an Können, stellt er in den Dienst dieser Aufgabe. Die Aufgabe aber ist, schon seit den Tagen der Renaissance: die Steigerung und Vervielfältigung der künstlerischen Ausdrucksmittel zum Zwecke der getreuesten, durchlebtesten Naturwiedergabe.

Diese Leidenschaft ist die treibende Kraft der gesamten kunstgeschichtlichen Bewegung. Was ein Künstler auch sein mag, wenn diese Leidenschaft ihm fehlt, so fehlt seinem Schaffen der zeugerische Brennpunkt, und er ist für die Entwickelung bedeutungslos. Natürlich nimmt diese Grundleidenschaft verschiedene Formen an, andere bei einem Böcklin und andere bei einem Segantini: aber vorhanden ist sie immer! Bei Liebermann erscheint sie uns darum in einer ganz besonders reinen Form, weil sie die einzige Leidenschaft ist, die ihn erfüllt, und weil er darum die Befriedigung seiner Leidenschaft auf dem nächsten kürzesten Wege sucht. Mit vollem Recht sagt Richard Graul, der Herausgeber von Liebermanns Radierungen: „Ein ewiger Kampf um die künstlerische Bewältigung der Natur ist sein Schaffen.“ Diesem Kampf ordnet sich bei Liebermann Alles unter: Geist, Phantasie und schmückende Kraft. Jene Eigenschaften sind ihm nur wertvoll, soweit sie ihm zum Zwecke dienen. Den Zweck aber verliert Liebermann niemals aus den Augen. So frei und selbst launenhaft er als Künstler

sich ergeht, er bleibt seines Zweckes steter getreuester Vasall.

Dies giebt Max Liebermann die unumstösslich feste Stellung in der künstlerischen Bewegung unserer Zeit. Die Tendenzen und Richtungen kommen und gehen, das Arbeitsziel des Künstlers aber bleibt unentwegt das gleiche. Was die gesamte Frührenaissance gewollt hat, das haben auch Tizian und Velazquez noch gewollt, und dafür haben Frans Hals und Rembrandt ihr Leben eingesetzt. Es ist dann ein Jahrhundert lang nahezu verloren gegangen und vergessen worden. Und es ist dann in unserem Jahrhundert mächtig wieder erwacht, ist zurückerworben und vermehrt worden. Wo die Millet, Manet, Israels, Degas ihr Arbeitsfeld suchten, da hat es auch Liebermann gefunden. Schulter an Schulter mit diesen grossen Bahnbrechern ging er von Anfang an seinen Weg, und auch Flaubert, Zola, Tolstoj, Arno Holz und Gerhart Hauptmann sind ihm streitbare Wegkameraden.

Es ist daher nichts thörichter als der Liebermann vielfach angehängte Vorwurf der Traditionslosigkeit. Im Gegenteil, er ist voller Tradition. Aber um die Tradition der grossen echten Kunst zu erfüllen, musste er die der kleinen und falschen, in die er hineingeboren war, verlassen. Und das hat er gethan, in einem solchen Grade, dass man ihn im Punkt der „Altmeisterlichkeit“ kühn neben Lenbach stellen kann. Nur waren bei Liebermann von jeher auch die Beziehungen zur modernen Kunst vorhanden und wurden

stark und bewusst gepflegt: aber nur aus dem einen Grunde, weil Liebermanns Scharfblick die „moderne“ Kunst als die organische Fortsetzung der „alten“ Kunst erkannt hatte. Während daher Lenbach, zumal in seiner früheren Periode, sich an die alten Meister in dem Grade anlehnte, dass er sie fast kopierte, gewann Liebermann sogleich die richtige Distanz. Er liebte und studierte die alten Meister mit nicht geringerer Intensität, aber er trat ihnen stets mit vollstem Bewusstsein als ein Kind unserer Zeit gegenüber, das nur aus den Zielen unserer Zeit zu schaffen vermag. Jene Anderen, die grossen französischen und holländischen Pfadfinder, hatten zur alten Kunst genau das gleiche Verhältnis. Auch ihnen war sie nicht Mass und Ziel, sondern Ausgangspunkt, und eben darum kamen sie der Leidenschaft alter Kunst so nahe. Nicht darum konnte es sich handeln, die „Altmeisterlichkeit“ vergangener Zeiten in unveränderter Art und Gestalt wieder aufleben zu machen, sondern aus ihr eine „Neumeisterlichkeit“ zu entwickeln, die dem Lebensdrang unserer eigenen Zeit entsprang. Was die vergangenen Zeiten geschaffen haben, das besteht für das zwanzigste Jahrhundert so gut, als es für das neunzehnte Jahrhundert bestand. Aber was das neunzehnte Jahrhundert zu schaffen vermochte, das behält für die kommenden Jahrhunderte nur soweit Wert, als eben unsere Zeit daraus spricht, mit ihren stärksten Eigentönen und aus ihrem lebendigsten Vermögen.

Dieses habe ich andeuten wollen, als ich eingangs sagte, es komme in der Kunst darauf an, ein gutes

Verhältnis sowohl zur Tradition wie zum Fortschritt zu unterhalten. Und man wird jetzt wohl verstehen, weshalb gerade Liebermann in dieser Hinsicht als Muster aufgestellt zu werden verdient. Er verbindet die stärkste Nutzniessung der alten Kunst mit dem lebendigsten Gefühl für die neue Kunst. Und darum nimmt er aus der Vergangenheit stets nur soweit, als dienlich ist, der Zukunft damit zu geben. Jedes Mehr wäre vom Übel und müsste die künstlerische Selbstlebigkeit in Frage stellen.

II.

Das Auftreten Liebermanns ist um so bedeutungsvoller, als es auf dem Boden Berlins stattfand, jener Stadt, die zu der grossen Tradition, der Liebermann dient, kaum ein reales Verhältnis unterhielt. Liebermann musste sich daher überall im ausgesprochenen Gegensatz zu seiner Vaterstadt bethätigen und durchsetzen. Er musste sogar gegen Menzel Front machen, der die stärkste Inkarnation des berlinischen Geistes in der Kunst ist.

Die Atmosphäre Berlins trägt, wo irgend Kunst in Frage kommt, einen wesentlich litterarischen Zug. Darin steckt viel Gutes und viel Schlechtes. Auch wird sich gewiss einmal eine eigenkräftige Kunst aus diesem Lokalgeist heraus entwickeln lassen. Aber mit Allem, was bisher die Kunst genährt und gekräftigt hat, hat dieser Lokalgeist fast garnichts zu schaffen.

Zumal was Malerei, rein als Malerei, ist, vermag der Berliner nur äusserst schwer zu begreifen. Er fragt überall zuerst nach Sinn und Bedeutung, und er will, dass man ihm Alles korrekt und deutlich, ohne die mindeste Verschwiegenheit, vorführe. Wenn daneben Jemand noch das besondere Glück hat, eine gehörige Portion Mutterwitz zu besitzen, vielleicht auch noch einen Schuss Hohenzollern'schen Patriotismus, so besitzt er Alles, was der Berliner irgend von ihm verlangen mag. Menzel, der Friedericianischen Geist mit märkischer Zähigkeit und Sachlichkeit in sich vereinigt, musste daher in Berlin einen guten Boden finden und auf lange Zeit die künstlerische Physiognomie dieser Stadt bestimmen. Leider ist Menzels Einfluss nicht gerade glücklich verlaufen. Die Berliner Kunst war noch nicht annähernd weit genug gediehen, um ein Genie von so abnormer Komplexion zu verarbeiten. Sie übernahm gerade das, was unkünstlerisch an Menzel war, seine zuweilen verstandesmässige Trockenheit, und suchte, unter Anton von Werners Führung, daraus eine Berliner Kunstspezialität herauszudestillieren. Eine Spezialität ist das ja immerhin geworden, aber mit dem Wörtchen „Kunst" darf man sie nicht zusammen nennen. Sie ist in all ihren Tendenzen direkt anti-künstlerisch. Sie führt aus dem Bereich der Empfindung heraus und wird zum gemalten Nicolaitismus. Mochte somit Menzel, seines hohen Alters ungeachtet, rüstig fortfahren, in seiner Art Kunst zu schaffen, diejenigen, welche sich als seinen Nachwuchs betrachteten, wirkten der Kunst entgegen, und drohten

die künstlerische Entwickelung Berlins total zu verfahren, wenn sie nicht auf eine Gegenkraft stiessen.

Diese Gegenkraft ist Liebermann. Auch er war ursprünglich Menzelschüler, wenigstens dem Geiste nach. Aber er nahm das Entgegengesetzte wie die Übrigen, nämlich statt nüchterner Witzigkeit, den grandiosen und unbedingten Respekt vor der Natur. Mit diesem echten Menzel-Gut trat er der Menzel-Schule entgegen. Dann aber suchte er Bundeskräfte in der Vergangenheit und im Ausland, und hierbei trat dasjenige bei ihm in Kraft, was im Eingangskapitel dargelegt wurde. Liebermann durchstiess den Damm, der Berlin von Europa trennte. Er vermittelte den Anschluss an Paris, Holland, München. Er knüpfte statt an die Tradition des achtzehnten, an die des siebzehnten Jahrhunderts an. Er suchte an die Stelle des Rationalismus das freie nervöse Empfindungsleben zu setzen. Er verwertete auch Japan und das Pleinair. Kurz, er wollte die Berlinische Malerei modern und kosmopolitisch machen. Und auch unlitterarisch — versteht sich, soweit das nun einmal angeht!

Das Revoltierende in Liebermanns Auftreten lag also darin, dass er sich gegen die ästhetische Individualität seiner eigenen Vaterstadt auflehnte. Die Berechtigung seines Auftretens aber lag darin, dass sich in Berlin „ästhetische Eigenart" vielfach deckt mit unästhetischer Gewöhnung. Natürlich wurde Liebermann zuerst wütend verketzert. Er besass aber Zähigkeit und glücklicherweise auch Geldmittel genug, sich an all diese Kläfferei nicht zu kehren, sondern

ruhig und stramm seiner künstlerischen Überzeugung nachzuleben. Er wollte nichts Anderes, als dass Malerei Malerei bleibe, und dass dies auch in Berlin anerkannt werde. Und er wollte zeigen, dass es weder auf „Sinn“ und „Bedeutung“ noch auf „Schönheit“ und „Interessantheit“ bei der Malerei in erster Linie ankomme, sondern auf die Fähigkeit, Gesehenes intim zu reproduzieren, dass der Maler daher ruhig „Süjetlosigkeit“ wählen dürfe, um rein durch sich selber zu wirken. Dies ist vielleicht das Verblüffendste an Liebermann: er besass, als Berliner unter Berlinern, den Mut zur Uninteressantheit (im stofflichen Sinne); und trotzdem hat er es verstanden, sich durchzusetzen! Heute ist Liebermann im künstlerischen Berlin der zweitmächtigste Mann — der mächtigste ist natürlich Anton von Werner — und er ist vor Europa Berlins vollgültigster Künstler. Seine fast fürstlich zu nennende Haushaltung ermöglicht es ihm, alle bedeutenden Künstler und Mäcene der Welt bei sich als Gäste zu empfangen und so unablässig diejenigen Beziehungen zu pflegen, die seine Machtstellung sichern. Als Führer der „Elf“ und neuerdings der Berliner „Sezession“ hat er diese Machtstellung nachdrücklich bethätigt, und wenn er sie nicht gelegentlich dazu benützte, um widerspänstige Kunsttalente wie Lesser Ury niederzuhalten, so müsste sie gerade in seinen Händen für die künstlerische Zukunft Berlins im höchsten Grade segensreich werden. Auf jeden Fall hat Liebermann Das errungen, was ihm zukommt,

und das ist unter den heutigen Verhältnissen beinahe ein Wunder.

III.

Als im Jahr 1897 Liebermann zum erstenmal Gelegenheit erhielt, sich auf einer grossen Berliner Jahresausstellung seinen engeren Landsleuten, dem Umfange seiner Kunst nach, würdig zu präsentieren, da war dies für Berlin nahezu eine Entdeckung. Der Saal, in dem Liebermann ausstellte, war unstreitig der schönste in der ganzen Kunstausstellung, ja der einzige echte Kunst-Saal. Gedämpftes Licht herrschte. Teppiche, am Boden und an den Wänden, fingen alle störenden Aussenlaute auf. Die Bilder waren so gehängt, dass sie sich nicht blos dem Auge bequem darboten, sondern auch durch ihre Gruppierung den Eindruck von Vornehmheit weckten. Gesättigte Ruhe überall, Stille, echt künstlerische Weihe.

Mit solch edler Feierlichkeit wurde der Beschauer aufgefordert zur Betrachtung von Kunstwerken, die beinahe ausschliesslich den niedrigsten und ärmsten Kindern dieser Erde galten: Feldarbeitern, Spittelmännern und Waisenkindern. Etwas wie ein kirchliches Bekenntnis lag darin — gleich als ob der Künstler den vornehmen Herrschaften, die seine Bilder betrachteten, hätte sagen wollen: „Sehet her, das sind Euere Brüder und Schwestern! Und sie sind mir lieber als Ihr in Euerem Staat. Sie stehen dem Sinn der Erde näher, und inniger dienen sie dem Sinne der Menschheit!“ Ja, der reiche Bankiers-Sohn aus

Berlin W fühlt etwas wie Ehrfurcht vor seinen Brüdern und Schwestern im groben Kittel und mit dem schweissigen Atem. Er lässt sich nicht zu ihnen herab, er schaut beinahe zu ihnen empor. Sein innerster Mensch wird in solchem Schaffen lebendig, der Seelensucher und Seelenapostel, der Feind alles Verrotteten in unserer heuchlerischen Civilisation, der Enkel, dem es im Blute liegt, dass seine Urahnen ehemals als verachtete getretene jüdische Schnorrer haben von Thür zu Thür irren müssen.

Das Gedächtnis des Blutes und der Nerven ist gross — reicht weit, weit zurück — weiter als Gedanken zu reichen vermögen. In seinen Bildern nimmt Liebermann gleichsam Rache für die Unbill, die seine Vorfahren ehedem erfuhren, und es löst sich in ihm die tiefe und starke Sympathie, die er denen entgegenbringt, die auch heute noch Ähnliches zu tragen haben. Das Volk der Dienenden, der Enterbten, die Schaar Derer, die mit der Erde ringen, die sich zur Erde niederbücken, um ihr den kärglichsten Unterhalt zu entreissen, alle diese Gebeugten und doch Ungebrochenen sind die „Helden" von Liebermanns Kunst.

Dieser Gemütston ist stark vernehmbar, und es schien mir geboten, ihn nicht zu überhören, weil wir doch auch den Menschen im Künstler nicht vergessen wollen. Im Übrigen ist bereits gesagt worden, dass uns bei Liebermann der Künstler mehr fesselt als der Mensch. Seine soziale Gesinnung hat er mit Manchem gemeinsam, die Künstlerschaft, mit der er sie ausspricht, ist sein persönliches Eigentum. Und hier

offenbart sich als der tiefste Trieb seines Schaffens: die Natur gleichsam selber zu uns reden zu lassen, ihre Absichten ohne eigene Absicht zu enthüllen.

Die Natur als Ganzes ist für Liebermann die Hauptsache. Der Mensch ist ihm stets nur ein Stück Natur. Das sprechen seine Bilder aufs deutlichste aus. Nie ist dort (von Porträts selbstverständlich abgesehen) der Mensch um seiner selbst willen gemalt, sondern nur soweit er aufgeht ins grosse Ganze der Natur. Deshalb ist es gänzlich hinfällig, wenn man sagt: Liebermanns Menschen seien unbedeutend und dumm, seien schlotterige Trottel, trübe gedankenlose wiederkäuende Halbtiere. Dies Alles mag wahr sein — es ist aber wohl nicht wahr! — und es würde nicht das Mindeste gegen Liebermann beweisen. Denn Liebermann geht ja garnicht darauf aus, den Menschen als individualisiertes Einzelwesen zu erfassen, sondern ihn als bodenwüchsiges Naturprodukt darzustellen.

Und dieses trifft auch die malerische Seite der Sache. Luft, Himmel und Ebene: das ist was Liebermann malerisch ausdrücken will. Dahinein stellt er den Menschen, gleichwie er ein Haus hineinstellt oder einen Baum; oder eine Schafheerde; oder im Wind flatternde Wäsche. Das alles ist ihm nur ein Mittel, um die unendlichen Feinheiten in den Beziehungen zwischen Luft und Erde auszudrücken. Darum malt er die Luft weit und die Erde weit: einen hohen verhängten Himmel und eine gestreckte Ebene, Rüben- oder Kartoffelland. Und nicht grellen glitzernden Sonnenschein, mit scharfen Schatten und Konturen

und ungegliederten Lichtmassen, sondern trüben Tag mit scheuen Lichtern, die in unzähligen Abtönungen in einander vergleiten. Dieses mit verfeinerten Sinnesorganen aufzufassen und es, sei es mit gehorsamem Stift oder Pinsel oder mit der noch willigeren Radiernadel, zart und diskret niederzuschreiben: darin besteht für mich die Höhe von Liebermanns Kunst. Dies ist ihr Unvergleichlichstes, Niedagewesenes, Unnachahmliches. Und wer diese grosse und tiefe Poesie nicht zu fassen, diesen Geruch von Erde und Luft nicht in sich einzusaugen vermag, der möge mit ärmlichem Stolz von sich sagen: er habe kein Organ für Liebermanns Kunst.

IV.

So entwickelt sich bei Liebermann aus der Tiefe des Naturgefühls, untrennbar und organisch, das künstlerisch-malerische Bewusstsein. Indem jeder Naturanblick gleich als Ganzes in die Seele des Künstlers eingeht, steht auch das Bild gleich als Ganzes da, in das nichts Einzelnes störend oder ablenkend einwirken darf. Zurechtschiebungen, Arrangements, vorlautes Vordrängen giebt es bei Liebermann nicht. Seine Kunst ist schlicht und bescheiden wie die Natur, die sich in ihrer Unberührtheit und Unbelauschtheit des eigenen Reichtums nicht bewusst ist. Darum giebt es auch in dieser Kunst wie in der Natur keinen Zufall. Alles steht an dem ihm gehörigen Platz, und das schliesst jede Willkür aus. Den Zufall schafft

erst der Mensch, indem er von der Natur abweicht und seiner „geistreichen“ Laune nachgeht. Er verliert sich damit ins Einzelne, und ins Willkürliche. Wo aber der Blick gross und weit und unverkümmert ist, da gewahrt er überall nur das Zueinandergehörige und Notwendige und scheidet ganz von selber das Unwesentliche und Nebensächliche aus.

Obwohl also Liebermann dem feinsten Spiel der feinsten Nüancen lauscht, geht er doch stets mit sicherem Instinkt durchaus auf die Hauptsache. Aber diese wird nicht gleichsam epigrammatisch herausgehoben, sie wächst mit ruhiger Sicherheit und Selbstverständlichkeit aus dem tragenden Mutterboden und steht umflossen von der Atmosphäre, in der sie einzig existieren kann. Eine grosse Geschlossenheit kommt dadurch in die Liebermann'schen Bildschöpfungen, und eine lebendige Fülle. Sie sind alle staunenerregend durch ihre eminente Einfachheit, aber niemals, auch beim bescheidensten Sujet nicht, geht diese Einfachheit in Kahlheit über, weil immer die Unendlichkeit des Lebens mit weitem Horizont darüber liegt. Wenn es erlaubt ist, diese wundersame Doppelheit, für die es jedoch im Grunde eine Erklärung nicht giebt, mit Worten zu umschreiben, so darf man wohl sagen: der hohe æsthetische Wert der Liebermann'schen Kunst besteht in der Verbindung von Monumentalität und Vibration. Wir sind gewohnt, dass Kunstwerke von monumentalem Charakter eine gewisse Starre verraten, irgend etwas von dem feierlichen Gestus und dem

hohen Kothurn der griechischen Tragödie. Und umgekehrt, wo die Vibration herrscht, da gewahren wir meist eine gewisse Zerflossenheit, die Nüancen wimmeln durcheinander, es kommt kein rechter Totaleindruck zustande. Nach beiden Richtungen weiss uns indes Liebermann vollkommen zu befriedigen. Bei ihm ist das Grosse lebendig, und das Lebendige gross. Das Schlichte wirkt erhaben, und das Erhabene schlicht. Und stets quillt aus der Armut ein sprudelnder Reichtum, der alle Grauheit und Gedrücktheit vergessen macht.

Alle Liebermann'schen Bilder haben ihren sicheren Schwerpunkt, ihr vollkommenes Gleichgewicht. Das ist nicht etwa blos ein psychischer Faktor, es ist auch eine gute artistische Eigenschaft. Es verleiht diesen Bildern, die scheinbar nichts Anderes geben wollen als einen beliebigen Ausschnitt aus der Natur, ihr festes dekoratives Gepräge, den zwingenden künstlerischen Geschmack. Wenn Liebermann etwa eine alte Frau mit Ziegen malt oder einen Bauer, der über Land geht, so würde auch die lebendigste Darstellung des Motivs noch keinen vollkommen befriedigenden æsthetischen Genuss gewähren, wenn nicht jener eigentümliche nervöse Tic hinzukäme, der das Figürliche so ins Landschaftliche hineinstellt, dass überall das Bild richtig abgeschnitten scheint — ohne pedantische Regelmässigkeit, und ohne verletzende Unregelmässigkeit! Es kann hier blos das geübte künstlerische Gefühl entscheiden. Jenes Gefühl, welches weiss, dass

ein Bild nicht blos eine gute Reproduktion, sondern ein passender Wandschmuck sein muss, und dass diese rein æsthetische Anforderung lediglich durch taktvolle Anlage der Ponderation erfüllt werden kann.

Diese gerade im bescheidenen Rahmen so stark ins Gewicht fallende, weil einzig vom künstlerischen Gefühl und nicht etwa von erworbener Geschicklichkeit geleitete Kompositionsgabe giebt erst den Liebermann-schen Bildern jenen Charakter von Monumentalität. Und eben weil die Monumentalität hier Gefühlssache ist, statt ein Werk der Berechnung und Routine, besitzt sie die Fähigkeit, sich mit jener reichen und spielenden Vibration zu durchdringen, die jedem Kunstwerk, sei es sonst wie es wolle, erst die eigentümlich-moderne Seele leiht. Und dies ist auch der Vorzug der Liebermann'schen Porträts. Sie geben gewissermassen des Menschen Ewiges und gleichzeitig sein Flüchtigstes. Sie verleugnen nirgends die Herkunft vom Impressionismus, aber sie bannen den vorübereilenden Eindruck in eine so wohlgeprägte Form und stellen ihn zugleich in einen so gutsitzenden Rahmen, dass uns im hinschwindenden Moment Etwas wie eine plötzliche Erleuchtung überkommt, die uns tief in das Wesen des dargestellten Menschen hineinschauen lässt.

Als Porträtist wie als Landschafter, als Radierer wie als Maler ist Liebermann stets Derselbe, der streng in den Grenzen seiner Natur bleibt und sich durch keinerlei verführerische Ausblicke auf schlüpfrige Seitenpfade vorlocken lässt. Überall geht er auf das

Ganze der Natur und auf die Kraft der momentanen Stimmung. Alles einzelne ordnet er unter, alles „Charakteristische“. Menschliches und malerisches Gefühl müssen sich bei ihm vollkommen durchdrungen haben. Dann erst schafft er. Darum wird Alles organisch, was er schafft. Im Organischen aber offenbart sich, was auch wir Modernen stolz — „das Klassische“ nennen!

Klinger

I.

Wenn er Euch hoch entgegenkommt — das rote Haar gleich der Flamme des heiligen Geistes, über der Stirn brennend — scharfe Augen hinter grossen Brillengläsern — der Mund geschlossen mit faltigen Zügen des Kummers und des Nachdenkens — breitschultrig, stiernackig, vollbrüstig — und Euch schweigsam willkommen heisst, zurückhaltend-höflich — — dann wisst Ihr sogleich: ein ungewöhnlicher Mensch steht vor Euch! Einer, der viele Geheimnisse in sich trägt und viel Willen zur Zukunft hat! Ein Geschlossener, Eiserner, der schwer zu ringen hat, mit sich und mit der Welt! Und auch ein Lieber, Guter, der aber scheu und verschlossen ist und mit seinen Gefühlen kargt, weil er ihr Überwallen fürchtet, der ewig unruhigen, nimmer zufriedenen. Und auch Ihr werdet still in seiner Nähe und könnt nicht sprechen. Als durchziehe Euch geheimer Schauer, dämpft Ihr unwillkürlich Eure Stimme. Ihr blickt umher im Atelier, nicht völlig frei, blickt auf Bildwerke aus Marmor und auf ausgespannte Riesengemälde. Fast ists, als könntet Ihr jetzt auch nicht mehr *sehen*! Das blickt Euch so unnahbar alles an, so majestätisch-

spröde, in seiner Festlichkeit so undurchdringlich. Wie sollt ihr das alles in Euch aufnehmen, in seiner Ganzheit und Fülle in Euch bergen? Befangenheit ist auf Euch gefallen . . .

Mit Euch kämpfend geht Ihr umher — um Euch dann wortkarg zu verabschieden . . .

Nun seid Ihr beinahe unzufrieden, mit Euch vor allem, weil Ihr so recht nicht habt warm werden können! Ihr irrt durch die Strassen, und findet Leipzig die scheusslichste und stimmungsloseste Stadt von der Welt, barbarisch, unheimlich: mit seinen endlosen Zeilen grau-russiger Steinsärge! Kann hier ein Mensch, ein Baum nur atmen? Kann hier ein Klinger leben? Und Eure Phantasie träumt Euch sehnsüchtig zurück in den Raum, den Ihr eben verlassen habt. Wie elysäische Felder, wie Paradiesesherrlichkeit, trotzig erschaffen wider die erwürgende Nüchternheit des Alltags, muten Euch die geschauten Kunstwerke jetzt an. Jetzt glaubt Ihr sie ganz anders geniessen, ganz anders ihren Erschaffer verstehen zu können. Wäret Ihr nur wieder dort! Aber der Alltag schlägt erbarmungslos um Euch seinen grauen Mantel . . .

— — — — —

Über dem Leben thront so die Kunst Max Klingers. Aber sie hat nicht Scheu vor dem Leben. Wo es ihr passt, da schreitet und greift sie mitten hinein. Wenn ihr Euch ihren Genius vorstellen wollt in einem Bilde, so müsst Ihr ihn Euch ausdenken als einen nackten sinnenden Menschen, der

einsam auf kahler Klippe steht, und während sein Geist und Ohr nach oben lauscht, wo sich der Himmel in funkelnder Klarheit wölbt, blickt sein furchtloses Auge, schwermütig-gefasst, hernieder in das Gewoge des endlosen Lebensmeeres, als in ein unergründliches Mysterium.

Also steht im Mittelpunkt der Klingerschen Kunst der Mensch. Sie ist durchaus anthropocentrisch. Aber sie sucht den Vertreter der Gattung, nicht das einzelne Individuum. Selbst die eigene Person des Künstlers tritt weniger als Individualität, als vielmehr in ihrer typischen Bedeutung hervor. Als einen Träger der Menschheitsidee fasst Klinger sich selber auf, und dafür Symbol und Ausdruck zu finden, ist sein unablässiges inwendiges Trachten. Ist doch das Problem „Mensch“ gewissermassen in ihm selber für ihn selber Fleisch geworden! Er ist wie wir Alle an sein armes Stückchen Materie gebunden: nur von dort aus kann er den Flug in die Ewigkeit nehmen. Und was die Ewigkeit des Seins ihm darbietet und die Unendlichkeit des Lebens und des Schmerzes, das will er in dem ärmlichen Klümpchen „Ich“ zur tiefsten und hellsten Glut anfachen, um dadurch der innersten Seligkeit des Empfangens zugleich mit der dunklen Wonne des Schöpferwahnes teilhaftig zu werden. Ganz gewiss ist auch ihm das Vergängliche stets nur ein Gleichnis, und das Unzulängliche kann ihm Ereignis werden — — doch was ihn hinaufreisst, das ist nicht jenes Ewig-Weibliche,

das uns so vielfach hinabzieht — es ist das Ewig-Menschliche!

Der Mensch, als unverrückbarer Mittelpunkt des Klingerschen Kunstschaffens, wächst über die Enge seiner formalen Existenz hinaus. Er wird nicht blos Problem und Symbol, er zieht auch gleichsam einen übersinnlichen Leib an. Und dieser Leib ist der Träger seiner ewig wandelbaren, ewig neugebärenden, ewig unfassbaren Psyche. Dem Psychologischen geht Klinger mit intensiver Leidenschaft nach, einer Leidenschaft, die manchmal, wie bei seinem Heimatsgenossen Nietzsche, heroische Accente trifft. Sie will das Innerste entblössen, das Gestaltlose bannen, dem Unsichtbaren einen Körper geben. Natur und Aussenwelt werden ihr blos — Reflexerscheinungen.

Um diese Dominante des Klingerschen Wesens recht zu erfassen, stelle man ihn im Geiste einmal neben Böcklin! Was für Klinger der Mensch, das ist für Böcklin die Natur. Sie trägt bei Böcklin in der sinnlichsten Form ein übersinnliches Gewand. Sie ruht stets im Mittelpunkt seines künstlerischen Gebärens. Aus ihr wachsen seine Gesichte. Wenn er das Meer malt und es mit Fabelwesen bevölkert, die tollen und jauchzen, träumen und brüten, so sind diese gleichsam nur dazu da, um die Vorstellung der elementaren Wasserkraft, die aus sich heraus ein eigenes Leben gebiert, auf die denkbar intensivste Weise zu steigern. Ganz entgegengesetzt Klinger, wenn er scheinbar mit Böcklin rivalisiert und das bewegte

Meer mit Tritonen und Sirenen belebt. Ein Bild, das niemals ausgestellt wurde, indes in F. H. Meissners grosser Klinger-Publikation gut reproduziert ist, stellt ein derartiges Motiv dar. Im Äusseren ist manches, das an Böcklin erinnern könnte. Aber wer das Bild tief in sich aufnimmt, der wird untrüglich erkennen, dass es nicht etwa aus der Idee des Meeres, sondern aus der des menschlichen Liebesrausches entstanden ist. Jene Liebesraserei will Klinger ausdrücken und durch symbolische Wiedergabe sinnfällig steigern, wo der Mensch das Irdische vergisst, seine Gebundenheit an die feste Schranke der Erde, wo er den Boden unter sich weichen fühlt und in seiner Trunkenheit wie in einem Meer von Wonne versinkt. Deshalb malt er eine von den Wellen geschaukelte Sirene, über die sich ein Triton mit wilder Brunst geworfen hat, um in der höchsten Liebesvereinigung und im Brand glühendster Küsse die ungeheuerliche Seligkeit des Unterganges zu spüren. Ganz analog hat Klinger auf einer Radierung in dem Cyklus „Ein Leben" ein nacktes, blutjunges Liebespaar gezeichnet, das, in zitterndem Liebeskusse vereint, auf zwei Delphinen in die Tiefe fährt. In beiden Fällen ist das Meer blos die äusserlich hinzutretende Sphäre, in die das menschliche Gefühlserlebnis verlegt wurde, damit hierdurch die intensivste künstlerische Aussprache erzielt werde. Der psychologische Schöpfungsprozess ist also genau den entgegengesetzten Weg gegangen als bei Böcklin. Der Mensch bleibt auch hier das Centrum der Klingerschen Kunst.

II.

Am 18. Februar 1857 ist Klinger in Leipzig geboren. Achtzehnjährig kam er nach Berlin (1875) und zumeist stand diese Stadt, während der nächsten vierzehn Jahre, im Brennpunkt seiner Entwickelung. Doch fallen kürzere Aufenthalte in Brüssel und in München, und ein längerer in Paris (in den Jahren 1883—1886) in diese Periode. Immerhin haben die aufstrebende norddeutsche Metropole und der heranreifende Künstler, in dem gar vieles von norddeutschem Wesen nach klassischer Inkarnation rang, bedeutungsvolle Jugendjahre gemeinsam durchgemacht. Dann zog es Klinger (1889) nach Rom, und damit kam eine neue, schon gärende Epoche seines Kunstschaffens in ihm zu vollendetem Durchbruch.

Wir betrachten hier zunächst seine Frühperiode, mit dem Mittelpunkt Berlin.

Wer Berlin kennt, der weiss, dass die schöne Form dort wenig gilt, der Gedanke, der Witz, der geistreiche Einfall alles.

Dieser eigentümlich gestimmten Empfänglichkeit Berlins für die darstellenden Künste kam der junge Klinger durch sein angeborenes Naturell und Grüblerwesen mit einem verschwenderischen Reichtum von Gebelaune und in einer höchst persönlichen Tonart entgegen. Die geistige Atmosphäre der Stadt hatte er ganz in sich eingesogen. Doch auch in den fremden Litteraturen hatte er sich umgesehen, wobei ihm der damals in Berlin lebende Georg Brandes vielfach die

Wege wies. Mit grosser Hingabe las er Flaubert, die Goncourts. Er kannte die Note der Zeit, in der er lebte, und auf seinem vibrierenden Nervensystem klang sie vernehmlich nach. Klinger war damals ein hoch aufgeschossener, bleich-hagerer Jüngling mit ungepflegtem Rotbart und von wahrhaft fieberndem Arbeitseifer beseelt.

In rascher Folge strudelte er mehrere Cyklen von Radierungen hervor. Für sein ideenreiches Temperament, das sich vor zudrängenden Phantasieeinfällen kaum zu lassen wusste, war dies zunächst die einzig mögliche Art der individuellen Äusserung. Für Berlin war es zugleich das Richtige, um sich bei der geistigen Elite bemerkbar zu machen. Seit 1878, wo er zunächst zwei Cyklen von Federzeichnungen ausstellte, kannte man den Namen „Max Klinger".

Von ausgeführten Gemälden spross nur wenig hervor. Dem Urdrang des Klingerschen Künstlernaturells ist die Farbe nicht eingeboren. Trotzdem sei ein Bild jener Zeit, „Die Spaziergänger" von 1877, an erster Stelle hier genannt — schon deshalb, weil es gewöhnlich misdeutet wird. Man fasst es nämlich als einen Scherz auf, vermutlich weil es im Besitz eines Witzblatt-Redakteurs ist. Nichts kann falscher sein als dieses. — An einsamer Mauer, draussen vor der Stadt, wird ein junger Mann von vier Knüppelstrolchen bedroht. Er zieht eine Pistole und blickt sie an. Nun glauben die Leute zu sehen, wie die verdutzten Spitzbuben sich scheu aus dem Staube machen wollen, und sie finden darin eine köstliche Lebensbeobachtung.

Nichts davon liegt in dem Bilde. Vielmehr herrscht eine fast grausame Spannung. Der junge Mann hat zwar seine Pistole fest gefasst, aber das Gelichter fasst nicht minder fest seine Knüttel, und Einer bückt sich, um einen Schleuderstein aufzuraffen. So blicken die Todfeinde sich fest in die Augen: der Eine mit der edlen, aber vielleicht unwirksamen Waffe, und die Vielen mit ihren pöbelhaften Fäusten und Stöcken. Wer wird Sieger bleiben? wer weichen müssen? — Ich finde, dass ein junger Künstler, der zum ersten mal hervortrat, kaum stolzer und deutlicher die bitteren Trotz-Beklemmungen, die ihn vor der Öffentlichkeit befielen, bildlich andeuten konnte.

So ist gleich im ersten Werke des jungen Künstlers ein seelischer Vorgang, der unsichtbar das Menscheninnere durchbebt, in eine sichtbare Handlung umgesetzt. Sämtliche Radiercyklen wollen im Grunde nichts anderes als immer nur dieses. Raffiniert gesteigerte Seelenstimmungen tönen in ihnen nach und finden in der bildlichen Fixierung ihren Ausklang. So ist Klingers künstlerisches Schaffen dem des Musikers verwandt. Beide stürzen sich in das brodelnde Chaos des Gefühlslebens. Aber indem sie die Muse beschwören, tauchen sie wieder empor, finden Erlösung und Klarheit. Klinger selbst ist leidenschaftlicher Musiker. Es sollte mich nicht wundern, wenn seiner bildlichen Schöpferthätigkeit musikalische Stimmungen, gleichsam wogende Gehörshallucinationen, vorausgingen.

Der Accent seiner Früh-Schöpfungen ist nervös-skeptisch, bohrend-phantastisch. Es war das Zeitalter des Schopenhauerkultus, des emporsteigenden Zola, des Alle fascinierenden Richard Wagner. In Deutschlands künstlerischer Jugend herrschte lebhafte Unruhe, zumal man das Gefühl hatte, dass noch Nichts geleistet worden sei. Eine gewaltige Sehnsucht nach grossen ewigen Thaten kontrastierte seltsam mit dem modernen Bewusstsein der inneren Zerrissenheit und dem Gefühl, dass auch der stärkste Rausch niemals Befriedigung bringe. Das zu lebende Leben schien zwar höchst interessant, aber peinlich ungewiss. Schon damals stürmte durch Klingers Kopf, Gestalt heischend, Hölderlins Schicksalslied: „Ihr wandelt droben im Licht", mit der erschütternden Schlussstrophe:

Doch uns ist gegeben,
auf keiner Stätte zu ruhen.
Es schwinden, es fallen
die leidenden Menschen,
blindlings von einer
Stunde zur andern,
wie Wasser von Klippe
zu Klippe geworfen,
jahrlang ins Ungewisse hinab.

Gewiss hat Klingers urkräftige und germanisch-gesunde Natur solch düstere Lebensbestimmung nicht ganz über sich Herr werden lassen. Aber zeitweilig war er doch wie davon behext. Dann schwelgte er förmlich in Darstellungen des Grausens und angstvoller Bedrückung, und manchmal — auch heute

noch! — sieht er mit wollüstigem Schauder neben dem blühenden Leben den dunkeln Schatten des Todes schreiten. Es ist auffallend, wie oft er in seiner frühen Zeit Albdruckerscheinungen zu symbolisieren gesucht hat. Da liegt etwa ein Weib in unruhigen Träumen, und Männerköpfe drängen sich lüstern-qualvoll um ihr Haupt. Oder wir sehen, in halb burlesker Weise, wie das Gespenst eines Enthaupteten die Stirn eines Schläfers mit einem Stemmeisen und die schmerzenden Haare mit zackigem Kamme bearbeitet, während der abgeschlagene Kopf, eine faunhafte Hallunkenfratze, neben dem Gequälten auf dem Kissen liegt und ihn angrinst.

Welch geäffte und genarrte Phantasie, die Phantasie eines hoffnungslos verliebten Jünglings, offenbart sich dann in der „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs." Das reale Aussenleben wird nur als erklärende Einführung benutzt. Das eigentliche Thema ist phantastisches Innenleben: zu welchen halb unbewussten Träumen und Hallucinationen der Fund eines Liebespfandes die Seele eines Unbefriedigten verführt, von den Entzückungen der Wollust und scheuer Verehrung zu schwärmender Andacht und tobenden Schmerzensrasereien. Der tote Handschuh wird völlig zu einem lebenden Wesen, das, in immer neuen Rollen und Verkleidungen, paradiert . . . ängstigt . . . bedrückt. Bis er schliesslich, im Maul eines Drachen, wie eine geraubte Prinzessin, davonfliegt, während klagende Hände sich durch die zerbrochene Fensterscheibe hinter ihm drein strecken.

Doch bald genug tritt das Weib weniger phantomartig in Klingers Kunst hervor — als eine reale Lebensmacht, mit der sich Jeder einmal in seiner Weise auseinanderzusetzen hat. Nun beginnen jene merkwürdigen Cyklen, in denen der erregte Geist des Mannes das alte Eva-Rätsel, als düsteres nie ganz aufzulösendes Problem, in unruhiger Phantasie-Arbeit hin- und herwälzt: „Eva und die Zukunft", „Ein Leben", „Eine Liebe".

Klinger ist auch als Erotiker noch immer Phantast und grübelnder Psycholog. Der Mikrokosmus des Weibes rückt ihm eine Zeit lang in den Mittelpunkt seines Makrokosmus. Man spürt, wie er anfangs an eine noch ziemlich spröde Materie herangeht. Er ist manchmal allzu tiefsinnig und „geistreich" und wird dadurch dunkel und verworren. Schliesslich aber dient ihm gerade das Weib dazu, um zu der fast ängstlich gemiedenen Welt der Realitäten endlich in ein festes Verhältnis zu treten. Das kündigt sich schon in dem Blatte an, wo Adam trotzig die Eva aus dem verwehrten Paradiese trägt, hinaus in die steinige Wüste des Lebens. Evas Leiden in der Welt, ihre haltlosen Irrfahrten, schuldvollen Verstrickungen und grausame Ausgestossenheit, schildert dann der Cyklus „Ein Leben" — ein Dokument jener Entwickelungsphase, wo der Mann für das niedergetretene Weib leidenschaftlich Partei ergreift und rücksichtslos die Ordnung der Dinge anklagt. Mag man hier noch einen etwas abstrakten Hintergrund finden, so führt dafür „Eine Liebe" mit wundervoller Kraft der dich-

terisch-intuitiven Anschauung in die herb-süsse Tragik unseres wirklichen Erdendaseins ein. Aber keineswegs klebt darum Klinger am zufälligen Stoff. Er findet auch hier jene Höhe des Standpunktes, wo sich vor dem Auge der Phantasie das Einzel-Schicksal als All-Schicksal offenbart — wie etwa in jenem Blatte, wo die von Schuldgefühl und Zerknirschung niedergebeugten Ureltern nackt an kahlem Strande vor den beiden Schreckgestalten des Teufels und des Todes kriechen. Und wundersam spielt die Welt des Übersinnlichen hinein, wenn die verklärten Gestalten der Liebenden, von einer Engelsputte geleitet, selig umschlungen durch die magische Äthernacht schweben, befreit von den Schlacken des Irdischen. Aber nicht minder herrlich ist die einfache Lebenspoesie, wie etwa jener Kuss auf dem Balkon, vor dem schwarzen Rücken des starrenden Baumriesen, wahrend unten im Wasser ein Kahn des Scheidenden harrt. Und welch tiefe Beseligung des Fleisches, zugleich mit einer Beschwichtigung aller Lebensstürme, ruht auf dem mystisch-schönheitsvollen Blatt der Liebesnacht: das Weib, beruhigt ausgestreckt auf seinem Lager, hält mit den Armen den vom Nachzittern der Erregung noch nicht völlig losgelösten, dumpf an sie hingewühlten Mann, während vor dem weiten hohen Fenster die duftende Nachtigallen- und Maiennacht atmet, so hehr und friedevoll, wie nur die in sich selbst beruhigte Natur es vermag.

Mit dieser Schöpfung war die Gefahr des Allzu-Abstrakten, die sonst wohl für Klingers Kunstschaffen

bestand, glücklich beseitigt. Mit jenem bei allen grossen Naturen irgendwann einmal hervorbrechenden Trotz wider sich selbst hat er sich um diese Zeit (stellenweise schon in „Ein Leben") der allerdirektesten Wiedergabe gegenwärtiger Daseinsformen gewidmet: in dem vielgerühmten Cyklus „Dramen" — der aber gerade wegen dieser Sonderart eine ziemlich isolierte Stellung im Werk unseres Klinger einnimmt und wohl am wenigsten den intimen Hauch seiner Persönlichkeit spüren lässt. Es war gut für seine weitere Entwicklung, dass er hier der rauhen Lebenswirklichkeit so energisch naherückte. Im Übrigen aber war ihm sein Weg bereits vorgezeichnet, und der führte nicht in die sensationelle Trivialität irgend eines Werkeltag-Theaters, sondern über das Leben hinaus, dorthin, wo leichte Elfen auf hohen Binsen schaukeln, und den plumpen Bären „Wirklichkeit" (oder „Verstand"), der ihnen gerne nachklettern möchte, neckisch aus luftiger Höhe mit zitterndem Grashalm an der schnaufenden Nase kitzeln — wie der Künstler auf einem entzückenden Jugendblatt dereinst fabuliert hat.

* * *

So gründete sich also Klingers Ruf, am Schluss seines Berliner Aufenthaltes, ganz wesentlich auf seine Radierungen. Als Einer der Ersten und mit dem Nachdruck seiner ganzen Schaffensenergie, hat er diese so ausdrucksfähige Kunst wieder populär gemacht. Bei Dürer, Rembrandt, Goya, Rops ist er eifrig in die Lehre gegangen und hat nicht blos für das Technische

der Radierung, sondern auch für die Erkenntnis ihrer geistigen Eigenart Manches mit heimgebracht. Er hat auch sonst nicht verschmäht zu lernen, wo die Anregungen in der Luft lagen. An Menzels kühlem Wirklichkeitssinn hat er sich so gut geschult wie an Böcklins kühn ausgreifender Phantastik. Auf seinen früheren Blättern ist öfters der Einfluss der Japaner zu bemerken, und selbst ein so abstruser Geist wie der Brüsseler Wiertz hat lebhaft zu ihm gesprochen. Daneben hat im persönlichen Verkehr der hochbegabte, durch sein tragisches Ende berühmt gewordene Stauffer-Bern manch nachhaltige Einwirkung auf Klinger gehabt.

Dies Alles kann man eingestehen, ohne dadurch den Ruhm von Klingers „Originalität“ auch nur im mindesten zu schmälern. Blos ein Kind kann heute noch glauben, dass das „Genie“ Alles aus sich selber nehme. Es steht genau unter denselben Gesetzen wie wir Alle. Wenn seine Säfte treiben und gähren sollen, so müssen sie von aussen Nahrung erhalten. Muss ich etwa an Goethes bescheiden-stolze Selbsterkenntnis erinnern, um die Unwiderleglichkeit dieser Thatsache zu erhärten? Der Unterschied gegen Andere ist beim produktiven Menschen nur der, dass er aus den nämlichen Anregungen, die Allen zugänglich sind, für sich etwas zu machen weiss. Und deshalb ist es ein Ruhm für einen Künstler, möglichst viel „Einflüsse“, d. h. Zeittendenzen und Geschichtsstoff, in sich aufgenommen zu haben, ohne ihnen erlegen zu sein. Denn er zeigt, dass er die hohe Kraft der Selbständigkeit

hat, sowohl Schmeichlerisches wie Widerstrebendes organisch zu verarbeiten, und gewiss bedarf er nirgendwo mehr des Rückgrates einer eigenen Natur als eben hier.

Klinger hatte es schon damals in der Radierkunst zu einer hohen technischen Vollendung gebracht. Seine Reproduktionen nach Böcklin sind wahre Meisterwerke und an künstlerischer Wirkung stellenweise den Originalen noch überlegen. Trotzdem wurde Klinger bis dahin zumeist gefeiert wegen seines „Geistes". In der That hatte ihm die Radierung ermöglicht, diesen nach allen Seiten leuchten zu lassen und Alles, was an moderner Weltanschauung in ihn hineingeträufelt war, und was aus dem Untersten seiner Seelenstimmung in ihm empor wollte, ans Licht zu bringen. Indes lag hier ganz zweifellos auch eine Gefahr. Klinger drohte allzu „litterarisch" zu werden.

Es ist gewiss thöricht, wenn einseitige Fexe der Technik darüber die Nase rümpfen, dass hie und da ein Künstler den Ehrgeiz hat, mit seinen Werken auch etwas „zu sagen", statt sich lediglich auf Reproduktion von Netzhaut-Eindrücken zu beschränken! Es darf indes niemals ausser Acht gelassen werden, dass der Schwerpunkt einer jeden Kunst stets dort zu liegen hat, wo sie absolut incomparabel ist. So muss der bildende Künstler unmittelbar zum Auge sprechen. Allzuviel Hintersinn, der jenseit der sinnlichen Form für sich Eigenrecht beansprucht, kann leicht vom Übel werden. Er führt rasch zur Verachtung und zur Verlotterung des Schlicht-Handwerklichen, wie

etwa zeitweise bei Munch. Klinger war dagegen viel zu sehr ganzer Künstler, auch mit allen seinen Sinnen, um hier nicht eine Gefahr zu wittern und rechtzeitig Vorkehrungen zu treffen, ihr zu begegnen.

Wie in seiner Jugendepoche die Psyche des Menschen, so wird in seiner zweiten Entwickelungsphase der nackte Leib des Menschen das Centrum seiner künstlerischen Bestrebungen.

III.

„Dass ein wirkliches Kunstwerk eben nur Fleisch als Fleisch, Licht als Licht geben will, ist viel zu einfach, um sogleich verstanden zu werden," schrieb Klinger in seiner ästhetischen Abhandlung „Malerei und Zeichnung." Und ebenda legt er das Bekenntnis ab: „Nur am frei gegebenen Körper entwickelt sich ein gesunder Kunstsinn."

Der Mann, der also sprach, hatte mit Vielem aus seiner Jugendperiode gebrochen. Seine Natur aber freilich hat er nicht umändern können. Auch jetzt noch zeigt sich stets im Körperlich-Realen die mystische Seele, und aus den sinnlichen Reizen der vollerblühten Schönheit blickt mit ernsten Augen die forschende Wahrheit.

Es war in Paris zuerst, im Anschauen Lionardos, dass Klinger sich des bisherigen Mankos seiner Kunstanschauung bewusst ward, dass er gleichsam die Schönheit der menschlichen Gestalt für sein innerstes Empfinden neu entdeckte. Von da ab liess es ihm keine Ruhe mehr. Er musste der neuen Erkenntnis die

That folgen lassen. Schon in seinen späteren Radierblättern, namentlich in den letzten von „Eine Liebe", zeigt sich der angebahnte Umschwung. Und noch in Berlin vollendet er sein erstes grosses Tafelgemälde, in dem er gleichsam das Evangelium der leiblichen Schönheit zu künden unternahm, das „Urteil des Paris".

Aber wichtiger noch war, dass der Bildhauer in ihm erwachte, und damit diejenige Begabung hervortrat, in der das anthropocentrische Trachten seines Kunsttriebes den höchsten und energischsten Ausdruck finden musste. Ausserdem lag hier der stärkste Widerhalt gegen das Überwuchern des einseitig geistigen Elements. In Rom, der ewigen Stadt der ewigen Schönheit, kamen alle diese neuerwachten Tendenzen während eines Lustrums emsigster Arbeit (1889—1893) zu vollstem Durchbruch.

In Allem, was Klinger jetzt schafft, wird das Streben nach dem Monumentalen, Ewigen vorwaltend. Er will nicht mehr die flüchtige, nervöse Erscheinung. Er will, was auch Goethe in Rom gewollt hat, das Typische und Dauernde.

In einem gewissen Kontrast dazu steht, dass jetzt auch eine Hinwendung zum Christentum stattfindet. Doch nicht etwa im Sinne eines dekadenten Neu-Katholizismus, sondern, wenn ich so sagen darf, aus einem gewissen heidnischen All-Gefühl heraus. Das Christentum wird gleichsam als ethisch-legendarer Besitz der gesamten Kulturwelt gewürdigt, und ganz gewiss auch als ein Teil der modernen Seele, die als

eine rein-heidnische, im antiken Sinne, nicht mehr denkbar ist. Zugleich findet eine bewusste Anknüpfung an die grosse Kunst vergangener Jahrhunderte, besonders des Renaissance-Zeitalters statt, wo ja mit der heidnischsten Gesinnung die christlichsten Werke geschaffen wurden. Doch bringt Klinger, darin der deutschen Tradition folgend, eine weit grössere Gemütsinnigkeit hinzu, als sie romanischem Boden zu entspriessen vermag.

Also christliche Stoffwelt und antikisierender Kultus des Nackten — eine eigenartige Synthese, wenigstens für unsere Zeit! Die Resultate sehen wir in den drei Bildern der „Pietà", des „Golgatha" und des letzthin vollendeten Kolossal-Gemäldes „Christus im Olymp".

Schon in der Pietà (1890) zeugt der Leichnam Christi von einer anatomischen Durchbildung und edlen Anschauung des Nackten, wie sie innerhalb des christlichen Anschauungskreises beinahe verpönt ist. Auf dem „Golgatha"-Bilde aber tritt das Nackte in den Figuren einiger Henkersknechte schon fast als störendes Element auf. Es spricht beinahe für Unergriffenheit des Künstlers, wenn er gerade bei einer Kreuzigungs-Darstellung mit inhaltlich zu entbehrenden wissenschaftlichen Künsten prahlt. Doch berührt dies einen Charakterzug im Bilde Klingers, der erst in anderem Zusammenhange verständlich werden wird.

Natürlich wirkte das Studium des Nackten auf die Durchbildung des Körperlichen überhaupt ein, auch wo Gewandfiguren uns entgegentreten. Hier kommt es Klinger jetzt weit mehr als früher darauf an, uns

unter den Kleidern den lebendigen Menschen spüren zu lassen, und er wendet der charakteristischen Durchbildung der Einzelgestalt eine bedeutend erhöhte Sorgfalt zu. Seine menschlichen Figuren bekommen dadurch, auch auf Bildern und Radierungen oft etwas Statueskes, wie beispielsweise der römische Soldat auf dem Golgatha-Bilde uud wie die meisten Figuren seines „Christus im Olymp". Aber auch das innere Leben der Menschen ist mit grosser Wucht erfasst und wird mit rücksichtsloser Kraft zum Ausdruck gebracht: so in der Maria der „Pietà" die heftige Bewegung des ungezähmten Schmerzes und in der des „Golgatha" das eisige Erstarrtsein vor der Übergewalt eines unfassbaren Schicksalsschlages. — In einer für Klinger sehr charakteristischen Weise wird die Landschaft verwendet. Während der Mensch ungeschmälert den Vordergrund beherrscht, ist sie im Hintergrunde gleichsam aufgehängt wie ein schöner, lebendiger Teppich. Doch wirkt sie nicht etwa blos rein dekorativ, es geht auch ein seelischer Zug von ihr aus. Etwas wie eine erhabene Tröstung, da jedes irdische Leid und auch die gewaltigste Tragik gegenüber dieser frühlingshaft-wiedergeborenen Natur als nichtig erscheinen muss.

So blicken auch auf dem jüngsten Bilde Klingers Meer und Berg und Himmel und Tausende blühender Blumen und Bäume in erhabener Gleichgiltigkeit dem tragisch-wundersamen Vorgang zu, der sich auf dem Riesen-Relief des Vordergrundes abspielt. Christus zieht ein in den Olymp, ein hagerer blonder König,

in brokatenem priesterlichem Gewand. Vier ernsthafte, streng-gekleidete Damen tragen hinter ihm ein schwarzes Kreuz, die Kardinal-Tugenden. Erstaunt blicken die nackten drei Grazien sie an — es fröstelt sie ein wenig — sie möchten fliehen! Gegenüber aber sitzt auf einem von edlen Göttererscheinungen umstandenen Marmorthron ein alter verfallener Mann, an den sich ein blühender Knabe schmiegt: Zeus und Ganymed. Feierlich-mild tritt Christus ihm entgegen. Magdalenenhaft ist eine nackte junge Mädchengestalt vor ihm hingesunken, die erste, die seine Herrlichkeit anerkennt, Psyche. Aber Eros schwingt grimmig und feindlich den Pfeil, während Dionysos, als gemütlicher Allerwelts-Kamerad, freundlich die volle Schale beut. — Unten auf dem langgestreckten Predella-Streifen sieht man die dunkle Erde mit der ringenden, kämpfenden Menschheit. Die schmalen Flügelbilder werden von nackten, weiblichen Marmorfiguren gehalten, deren Attitüden Schmerz und Ergebung ausdrücken.

Was will das Bild? Soll es sagen, dass Christus komme, um die olympischen Götter zu vertreiben? So scheint die landläufige Auffassung zu sein. Ich glaube aber weit eher, dass Christus kommt, um neben den Unsterblichen Griechenlands auch für sich und seine Getreuen einen Sitz in der allgemeinen Götterlandschaft zu beanspruchen. Dies scheint mir mehr dem Geiste Klingers zu entsprechen und dem Geist der von ihm vertretenen Kulturanschauung, die auf

eine Synthese des christlichen und des antiken Elementes ausgeht.

* * *

Am konzentriertesten hat Klinger den neuen Kunststil in den von ihm geschaffenen Plastiken, besonders in der Salome und der Kassandra, ins Leben zu rufen vermocht.

Es war Vieles in Klinger, das auf den Plastiker hindrängte. Zu dem bereits Erwähnten kommt noch als besonders stachelndes Moment eine flackernde und helle Liebe zu der Schönheit des Marmors als künstlerischen Materials. Klinger ist hier ein Kenner ersten Ranges und ein leidenschaftlicher Sammler, der unter anderem einmal (im Frühjahr 1894) der fast verödeten Insel Paros im griechischen Archipel seinen Besuch abstattete und nach zäher mühevoller Arbeit eine Schiffsladung edelsten Gesteins mit heimführte. Schon der unbehauene Block vermag inspiratorisch auf ihn zu wirken, und aus der farbigen Zusammenstellung verschiedener Marmorarten formt sich ihm langsam das Bild bestimmter bewegter Gestalten. Die „Kassandra" ist so entstanden, von der er, ehe Name und Bedeutung feststanden, anfangs blos wusste, dass es eine Frau werden müsse, die die Arme nach unten streckt und sich ins Handgelenk fasst. Seele und Vergeistigung traten erst später hinzu, als das formale Motiv sich völlig geklärt hatte.

Immerhin ist es bedeutsam und interessant, Klinger als Bildhauer in der Verfolgung desjenigen

Problems zu beobachten, das ihn in seiner Frühzeit als Radierer schon so eigenartig beschäftigt hatte, die Psychologie des Weibes. Die beiden Frauengestalten der Salome und der Kassandra stehen hier zu einander in einem lebhaft empfundenen, sich ergänzenden Kontrast. Die eine ganz Geschlecht, die andere gewissermassen übergeschlechtlich! Salome — die kalte Dienerin der Aphrodite Astarte, die herzlose grausame Rächerin aller an ihrem Geschlecht begangenen Versündigungen, jetzt selbst eine Quälerin und, in erfrorenem Dünkel, eine hassenswerte Herrscherin, die Häupter ihrer Opfer, wie erbeutete Siegestrophäen an den erbarmungslosen Lenden! Und dann Kassandra — ganz gehoben in eine Sphäre des visionären Schauens, den Begehrungen und Empfindlichkeiten des Weibes entrückt, inbrünstig hingegeben an das Gefühl einer der Gesamtheit drohenden unabwendbaren Tragik: das Heroismus gewordene Mitleid! Klinger hat hier zwei Menschheitstypen aufgestellt, die sich dem Zeitbewusstsein unvergleichlich werden eingraben müssen.

Und dann hat er auch wieder der Radierung sich zugewandt und Grosses, Gesteigertes darin geschaffen: die „Brahms-Phantasie“ und die neuen Blätter zum Cyklus „Vom Tode“. Es ist in diesen Schöpfungen ein musikalischer Rhythmus und eine plastische Fülle der Anschauung, die wahrhaft unvergleichlich sind. Als ganze Folgen wohlabgewogen, erreichen diese Werke doch in bestimmten Blättern solche Höhepunkte, dass man den geistigen Zusammenhang mit dem Ganzen vergisst und blos noch zur

Schönheit des Einzelnen betet. Blätter wie die „Evokation“: das herrliche nackte Weib, das sich dem einsamen Klavierspieler als Kunst offenbart, während jenseit des Meeres der hohe Himmel von phantastischen Gestalten bebt — oder wie „Tanz“: der Festreigen der jugendlichen Menschheit, nachdem das Geschenk des Feuers die kulturelle Freiheit gegeben — wie der „befreite Prometheus“: im Meer die jauchzenden Okeaniden, und auf steilem Felsgrat der geprüfte Dulder, neben seinem Befreier Herakles, im Uebermass des schmerzvollen Glückes schluchzend in sich zusammengebrochen — oder wie endlich „Mutter und Kind“: diese tief-ernste Elegie auf die verwaist ins Leben hinausgestossene Menschheit, wo mit hilflos-grossen Frageaugen das neugeborene Kind auf der Leiche der jungen Mutter kauert — Blätter dieser Art vermögen den kunstempfindlichen Menschen wohl mit der gleichen Gewalt zu durchschauern, wie sie auf jenem radierten Gedicht „An die Schönheit“ das einsame nackte Menschenkind empfindet, das vor der ungeheueren Majestät des Weltmeeres die heissen Thränen seines aufgewühlten Innern nicht mehr zurückdrängen kann und schluchzend in die Kniee bricht.

Hier sind die Künstler, der Dichter, der Weltweise, der Seelenmystiker in gleicher Kraft und Stärke offenbart, hier hat die Unendlichkeit endliche Form, die Ewigkeit einen vergänglichen und doch auch wieder verklärten Leib angenommen.

IV.

Ein Moment drängt sich bei der Gesamtbetrachtung von Klingers Kunstentwickelung noch besonders auf, ein negatives zwar, aber ein bedeutsames: er steht den spezifisch modernen Anforderungen an die formale Seite der Kunst, speziell der Malerei, mit fast völliger Ablehnung gegenüber.

Nennen wir einen Namen: Claude Monet! So wird, was ich sagen will, ohne weiteres klar. Klinger steht nicht innerhalb der Linie, die vom französischen Impressionismus aus die Malkunst der modernen Kulturwelt auf technischem Gebiete reformiert hat. Seine Bilder sind stilistisch am meisten mit der Malkunst des Quattrocento, etwa den Bildern eines Verrocchio, Mantegna, Pollajuolo, Signorelli, verwandt. Wie kommt das? Welcherlei seelische Bedingungen liegen dem zu Grunde? Ich will versuchen, eine Antwort darauf zu geben.

Klinger besitzt in verhältnismässig nur geringem Grade das, was man naive oder auch unbewusste Vibration nennen könnte. Es ist wenig „Dumpfheit" in ihm. An Allem, was er schafft, ist das Bewusstsein mit fast unheimlicher Wachheit beteiligt. Er besitzt eine grössere Hingabe an die Idee als an das Objekt. Hier liegt — wozu es verhehlen? — die Schwäche seines Wesens und seiner Kunst. Es ist der sächsische Grübler, der dem sinnlich-naiven Künstler hier hemmend in den Weg tritt.

Die Kunst will öfters: Heimlichkeit. Aber das Klinger'sche Temperament will Klarheit, Klarheit, Klarheit! Es will sie im ganzen und in allem Einzelnen. Dadurch wird es indes erschwert, das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen, genauer noch: das Einzelne in der Vibration des Ganzen aufgehen zu lassen.

Betrachten wir eine Landschaft von Claude Monet! Da ist nichts Einzelnes, das für sich noch bestände. Alles ist aufgelöst in ein zitterndes Licht, in einen Duft von Farbe und Bewegung. Alle reinlinearen und plastischen Reize sind geopfert: aber der mysteriöse Reiz der Landschaftsseele liegt auch über dem dürftigsten Motiv. Es klingt Etwas, es singt Etwas, heimlich und unsichtbar, aber mit den hellen Trillern jubelnder Lerchenkehlen oder mit der schlichten Andacht eines sehnsüchtigen Volksliedes. Von hier ausgehend hat die moderne Malerei sich jene intensive Naturversenkung erobert, jene Fähigkeit des Hinlauschens auf das Unausgesprochene, die sie vor der Kunst jedes anderen Zeitalters voraus hat. Hier auch nur das Geringste opfern wollen, heisst: sich dem Fortschritt entgegenstemmen!

In diesem Sinne ist also Klinger „Reaktionär". Ich möchte das nicht allzu feierlich sagen, ich meine es mit ein wenig Ironie. Nur dass man nicht vergisst, wo Klinger, alles in allem, eben doch — sterblich ist! Ein Makel ist dies nicht, wenn auch eine Unvollkommenheit. Ein Makel schon deshalb nicht, weil es eine Ehrlichkeit ist, ein festes und

stolzes Bekenntnis zu sich selbst, auch in seinen Schwächen!

Klinger gehört nicht zu denjenigen Künstlern, die, im eminenten Sinne des Wortes, Erwerber neuer Ausdrucksmittel sind. Er ist ein menschliches, aber kein technisches Genie. In der Technik verwendet er im wesentlichen das, was andere gefunden haben, oder sucht es sich anzueignen. Als Mensch aber steht er gross und einzig da, eine prachtvolle Renaissance-Erscheinung, wie in Bronze gegossen.

In der Kunstanschauung der Renaissance ist Klinger daher vor allem heimisch, mehr als in der Welt des modernen Impressionismus. Dass ihn auch dieser nicht unberührt liess, versteht sich bei einem Künstler von dem Universalismus Klingers von selbst. Der Impressionismus drang jedoch nicht in die Grundtiefen seines Wesens, umgestaltend und neugestaltend. Er war ihm mehr ein interessantes Problem — eines unter vielen! — das ihn eine Zeitlang lebhaft beschäftigte und fesselte, das aber nicht Lebensinhalt für ihn werden konnte. Wie sehr Klinger befähigt war, auch auf dem Gebiet des Impressionismus Vorzügliches zu leisten, beweist allein schon seine *L'heure bleue,* in der er eines der schwierigsten Beleuchtungsprobleme — Kampf zwischen blauem Morgenlicht und gelbem Feuerlicht auf den Formen und Muskeln verschieden gestellter menschlicher Körper — mit schönem Gelingen aufs interessanteste zu lösen wusste. Doch steht dieses Bild ziemlich vereinzelt unter den Werken

des Künstlers und beweist schon allein dadurch, dass der Accent seines Schaffens wo anders liegt.

In der That hat es ihm das italienische Quattro Cento vor allem angethan. Doch wird er nicht, wie die englischen Praeraffaeliten, von der „kindlichen Primitivität" jenes Zeitalters gefesselt (die, nebenbei bemerkt, ziemlich künstlich hineininterpretiert worden ist), sondern von dem jugendlich-heroischen Gefühl, von dem Eroberermut und dem Gestaltendrang, die dieses leidenschaftlich emporstrebende Säculum beseelten. Es ist der eigentliche Renaissancegeist, das Gefühl des Wiedergeborenwerdens in Schönheit und in Kraft, das in Klinger Wurzel schlug. Und mit sicherem Instinkt fühlte er eine starke Wesensverwandtschaft: denn auch die Renaissance war anthropocentrisch: der Mensch stand für sie im Mittelpunkt der Welt!

Auf Grund tiefer innerer Wahlverwandtschaft kommt somit Klinger dazu, auch im Technischen mit der Renaissance eine besondere Fühlung zu unterhalten. Denn ein ähnliches Grundgefühl der Welt gegenüber bedarf auch für die künstlerische Wiedergabe ähnlicher Ausdrucksmittel. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Klinger, gleich den grossen und starken Meistern des Quattro Cento, seinen Drang als Maler glaubt in Fresken befriedigen zu müssen. In der That sind seine Kolossalgemälde so angelegt, als ob sie Fresken hätten werden sollen: malerische Wandfüllungen, die naturgemäss nach anderen Gesetzen und Bedingungen auszuführen waren als tragbare Tafelbilder. Die intim-

impressionistischen Wirkungen schienen hier nicht am Platz. Alles sollte gross und deutlich dastehen, jedes einzelne scharf umrissen, wie auf einem Fresko des Signorelli oder Mantegna. Im guten und im üblen Sinne sucht Klinger in seiner Technik den Anschluss an diese Fresken. Formal bleibt er selbständig, aber die Atmosphäre hat er von dort herübergenommen. Konnte indes die Atmosphäre des fünfzehnten Jahrhunderts noch die des neunzehnten Jahrhunderts sein? Es musste da notwendig zu Diskrepanzen kommen.

Betrachten wir etwa ‚Golgatha' und ‚Christus im Olymp' von dieser streng-artistischen Seite her! Ein kaltes, trockenes Licht liegt über den Bildern, ein Licht, das keine Dämmerschatten kennt, keine Lauschigkeiten. Jede Person ist für sich modelliert und gleichsam für sich in das Bild hineingesetzt (ich verweise hier wieder auf jene nackten clownhaften Henkersknechte des Kreuzigungsbildes). Der seelische Rapport, obschon vorhanden, wirkt doch nicht zwingend und unmittelbar. Der koloristische Stimmungsrapport fehlt fast gänzlich, weil überall die Lokalfarbe vorschlägt. So wirkt das Ganze mehr gedacht als empfunden, mehr grüblerisch und kunstweise konstruiert als in einem einzigen Moment intensivster Gebärthätigkeit erschaut. Man vermisst das pflanzenhaft-stille Keimen, das unmittelbare organische Werden. Man vermisst — das Unbewusste!

Klingers Menschen sind alle einsam, wie er selbst ein grosser Einsamer ist. Es gelingt ihm nur schwer, verschiedene Lebewesen zu einander in unmittelbaren

Konnex zu setzen, weil jedes einzelne an seiner Eigenart zu schwer zu tragen hat. Es gelingt ihm stets und mit divinatorischer Sicherheit, den ‚Menschen mit sich allein' darzustellen. Und deshalb ist er der geborene Plastiker, wie er der geborene ideale Menschendarsteller, der anthropocentrischste Künstler unseres Zeitalters ist.

Klinger hat durch jenen Zug, dass er zuweilen die Reflexion hemmend in sein Kunstschaffen einlässt, eine gewisse Wesensverwandtschaft mit Brahms, dem er sein schönstes Radierwerk gewidmet hat. Aber er ist mehr als Johannes Brahms. Er nimmt in der deutschen Kunstgeschichte einen höheren Rang ein als dieser in der deutschen Musikgeschichte. Er hat gleichsam die gesamte deutsche Kulturtradition, wie sie seit Dürers und Holbeins Zeiten bestand, und wie sie seit Goethes und Winckelmanns römischem Aufenthalt einen neuen Lebensimpuls erhalten hat, in sich aufgespeichert und grosswerden lassen. Und deshalb ist er für die deutsche Kunst eine durchaus zentrale Persönlichkeit, worin wiederum die sicherste Gewähr für seine europäische Bedeutung liegt.

Darum sei es gestattet, ihn statt mit Brahms, mehr noch mit einem anderen deutschen Musiker zusammen zu nennen, der, freilich auf gewaltigerer Grundlage, dennoch kaum eine rassestärkere Offenbarung universell-deutschen Wesens ist: Beethoven. Dem Meister Johannes Brahms hat Klinger seine Huldigung bereits dargebracht. Dem Meister Ludwig van Beethoven wird er sie, so Gott will, nicht lange

mehr schuldig bleiben. In Klingers Atelier harrt die Modellskizze eines ‚Beethoven' seit langem der Auferstehung. Mit mythologischer Seherkraft erschaut, wird diese Bild- und Menschwerdung, wenn sie dereinst in der Pracht des Marmors und in übernatürlichen Dimensionen für uns ersteht, den Namen ihres Schöpfers weit hinaustragen, bis wo in ferner Wildnis einsame Urwälder hinter dem Schritt des letzten Europäers geheimnisvoll zusammenschlagen.

Ury

I.

Lesser Ury ist von Liebermann ausgegangen, und er bildet heute dessen stärkste und wertvollste Ergänzung. Mit ihm kam die Farbe in den Impressionismus, der bis dahin wesentlich Graumalerei gewesen war. Und er führte die Bewegung weiter, indem er das sensible Sehen bis zum visionären Schauen erweiterte und vertiefte.

Die grossen französischen Impressionisten der sechziger und siebziger Jahre, die Manet, Monet, Renoir und Pissarro, die zum Teil heute noch thätig sind, haben zuerst wieder die fundamentale Entdeckung gemacht, dass die Dinge unter der Einwirkung von Luft und Licht Farbe und Aussehen verändern: dass es somit für das malerische Auge weder festbestimmte Gestalten und Umrisse, noch gar unveränderliche Farbenwerte giebt. So gut wie Rauch, Dunst, scharfes Sonnenlicht von der Körperlichkeit der Dinge für das Auge manches unterschlagen, sodass der Zusammenhang der Materie gelockert erscheint, Linien zerrissen werden, zu zittern anheben und verlöschen, so gut wechselt auch die scheinbar so stabile Farbe, hat ihre Chamaeleonslaunen und wandelt sich durch alle Register bis

fast in ihr Gegenteil. Den Himmel hält man in der Regel für blau oder grau. Daneben weiss man, dass er beim Sonnenuntergang rot wird. Aber er erscheint kaum minder häufig grün oder gelb, wird weiss und violett, golden und purpurn, oder vibriert in allen diesen Farben und giesst sie in Bächen durcheinander. Und so wechseln auch die Augen der Menschen, von blau in grau und in grün, von braun in schwarz, und das Grün der Bäume wird blau und silbern, die Schatten im Thale werden lila und violett, die menschliche Haut wirft rosa Reflexe und graugrüne Schatten. Dann die gegenseitige Einwirkung der Farben aufeinander. Ein scharfes Rot stösst auf ein scharfes Grün und löst dieses gleichsam auf in Gelb und Blau. Oder vom Laub der Bäume webern grüne Reflexe über ein menschliches Antlitz. Oder die pralle Sonne fällt auf einen roten Vorhang und durchglüht ein ganzes Zimmer mit feuerfarbenen Lichtern. Dann die Veränderungen unter dem Einfluss der Nähe und Ferne: Farbenperspektive. Kurz, wohin wir blicken mit freigewordenen Augen, die von Farbeneinschachtelungen nichts mehr wissen, ein stetig wechselndes Spiel, ein unaufhörliches Aufundniedergleiten, schillerndes Ineinandertönen.

So wurden Dinge, deren Dasein von der Wissenschaft abstrakt festgestellt war, plötzlich für Gefühl und Wahrnehmung des Menschen lebendig und begannen auch für die Kunst ihr Existenzrecht zu fordern. Anfangs mögen die Maler nicht wenig erschreckt gewesen sein. Denn alle bisherigen Grundlagen der

farbigen Anschauung begannen zu schwanken und zu schwinden. Nur schüchtern wagten sie zunächst von der veränderten Seh-Art Gebrauch zu machen, in kaum stärkerem Masse, als sie vorher schon unbewusst von diesen Phänomenen hatten Notiz nehmen müssen. Aber bald begannen sie ihre neue Kraft zu fühlen. Die Welt der Farben war gewissermassen jetzt erst erschlossen. Die Dinge waren nicht mehr mit gleichsam amtlich abgestempelten Farbenwerten behaftet, die unveränderlich immer dieselben blieben — sie gewannen plötzlich ein sprühendes bebendes Leben, sich gleichsam unablässig von innen heraus erneuernd, je nachdem sie auf die Einwirkungen der äusseren Lichteinflüsse antworteten und gegentönten. Die Farbe selbst aber war mit einem Schlag ein selbständiges Wesen von eigenem Wert geworden, das eine besondere und ehrfurchtsvolle Behandlung beanspruchen dürfte und sich keineswegs dem ersten besten Freier ergab. Vielmehr ebenso tückisch als buhlerisch, ebenso heimlich als selbstherrlich, war sie wie ein eigenwilliges Weib, das sich nur nach Gunst verschenkt und eine lange und ausdauernde Bewerbung verlangt.

So sind denn die Augen der Menschen durchaus nicht gleichmässig geschult, um die prismatischen Gaukelstückchen wahrzunehmen, die sich das Licht in seiner innerlichen Wandelbarkeit mit dem Aussenschein der Dinge erlaubt. Vielmehr kommen hier die Kraft der nervösen Empfänglichkeit und die Intensität der bewussten Übung aufs vielfältigste ins Spiel. Was Einer sieht, brauchen noch lange nicht Alle zu sehen.

Und was dieser Eine heute sieht, wo er in starker Vibration und Erregung ist, das wird er vielleicht morgen, wo er nüchtern und kühl ist, nicht mehr herauszufinden vermögen. Ein Verliebter sieht anders als ein Gleichmütiger, ein Hungriger anders als ein Satter, ein Trunkener anders als ein Blasierter. Wie aber das Sehbild zum inneren Erlebnis wird, so wird es auch zur künstlerischen Impression.

Auf den Grad unseres subjektiven Erlebens kommt es an, damit aus der allgemeinen Impression die individuelle Vision mit schöpferischem Lebenshauch hervorgehe. Die Wiedergabe der Natur verwandelt sich so in ein subjektives Bekenntnis. Nicht mehr möglichst objektiv, was Alle sehen, zu schildern, wird jetzt das Ziel, sondern jene einzigartige rauschvolle und vielleicht ekstatische Seelenstimmung malerisch festzuhalten, in der die Natur wie in einem Festglanz vor uns lag und Farbenspiele ausgoss, die schwelgerisch und unerhört sind.

So wächst sich der naturalistische Impressionismus durch den Einschlag eines gesteigerten Individualitätsgefühls zum visionären Impressionismus aus. Das Schwergewicht ist nicht mehr ins Draussen, sondern ins Drinnen verlegt. Nicht Wirklichkeitsbilder sondern Traumbilder, Rauschbilder sollen mitgeteilt werden, in denen die Wirklichkeit verwandelt lebt. Verwandelt für Die, welche sie mit Alltagsaugen anblicken — nicht für Diejenigen, die sie mit dichterischem Entzücken genossen haben. Denn in ihrem Entzücken sehen sie ja Alles glühender, prächtiger,

durchseelter, rhythmischer. Und indem sie das wiedergeben, bleiben sie ebenso wahrhaftig und ehrlich als jene Anderen, die das Glück haben, normal zu sehen. Es ist ihnen natürlich, Alles zu steigern. Ihr gährendes jauchzendes Blut hat gleichsam ihren Sehnerv berauscht, sodass er in Visionen schwelgt, die der Nüchterne nicht sieht.

* * *

Dies ist etwa die Grundlage von Urys Schaffen. Vom Colorismus gelangte er zum visionären Impressionismus. Verwandte Wege sind die schottischen Landschafter gegangen. Nur ist Urys Sehen anderer Art. Es ist exaltierter, ekstatischer. Die Schotten sind gebändigter, vibrierender. Sie geben reichere, weichere Nüancen und spielen ihr Adagio wie ihr Allegro stets nur in Moll. Ury aber kennt fast ausschliesslich das energische Dur, und über die „Nüancen" geht er mit wildem Tempo hinweg, stets darauf bedacht, eine einzige mächtige Stimmung mit voller Vehemenz zum Ausdruck zu bringen.

So zaubert Urys Farbenpinsel Landschaften vor uns herauf, die, obwohl sie der Erde entnommen sind, doch wie aus einem Wunderland uns grüssen. Ein Blick auf sie — und wir kommen in gehobene festliche Stimmung, wir träumen von tropischen Himmeln und Paradiesen. Dabei sind die Motive günstigsten Falls der oberitalischen Seengegend, in der Regel aber Schleswig-Holstein oder der Mark Brandenburg entnommen. Auch ist es niemals ein besonderer

linearer Reiz, der uns fesselte: es ist immer wieder das Hallelujah der Farbe, das uns wie ein brausender Lobespsalm entgegenschwillt. Und man steht gebannt, überwältigt, trunken vor dieser alttestamentarischen Wucht der koloristischen Vision: Jehovah lebt in diesen Flammenfarben!

So wird das Landschaftliche bei Ury gleichsam nur Vorwand für den Ausdruck einer lyrischen Empfindung. Aber diese Lyrik vermöchte sich in Worten nicht zu äussern. Sie bedarf der Farben, um sich uns mitzuteilen. Warum soll aber Lyrik stets an Worte gefesselt sein? Ist sie nicht eine Stimmung, die allen Menschen gemeinsam sein will? Und demnach kommt es lediglich darauf an, dass Einer Lyrik in uns zu wecken vermag. Ob durch Worte, Töne oder Farben, ist gleichgültig. Die Mittel sind Nebensache, sofern nur die Wirkung erreicht wird. Ury aber weiss diese Wirkung darum so sicher zu erzielen, weil er als Lyriker ganz Maler bleibt. Er ist sich möglicherweise des lyrischen Charakters seiner Malweise garnicht bewusst, weil er eben nur malen und nichts als malen will. Die Lyrik geht bei ihm vom Auge zur Hand, und er wird dessen kaum inne. Er spürt blos die Vibration, die Exaltation und den Zwang des Malenmüssens. Und dann steht plötzlich das fertige Bild vor ihm da, fast ohne dass er weiss, dass Er dessen Schöpfer ist. Er spürt nur in seinen Nerven das starke Erlebnis. Und weil er diese drängende elektrische Kraft in sich angesammelt und aus sich heraus ins Kunstwerk geleitet hat, deshalb übt auch

das Bild auf den Beschauer eine elektrisierende Wirkung. Und das ist vielleicht gerade, was wir modernen Menschen vom Künstler zuinnerst begehren: er soll uns der Seligkeitsstimmung teilhaftig machen, in der er schuf.

II.

Weil für Ury jedes kleine Bild zu einem besonderen Erlebnis wird, deshalb musste er auch den Drang in sich verspüren, die grossen Erlebnisse seines inneren und äusseren Daseins im Bilde festzuhalten. Und somit schuf er jene vielbefehdeten Kolossalgemälde, die, obwohl nicht frei von Fehlern der Zeichnung, dennoch einem urmalerischen Empfinden entstammen, und die gleichsam das Bekenntniswerk seines Lebens bilden. Eines Lebens, das angefüllt war mit Arbeit und mit Entbehrung, und das der Künstler, gleichsam von Urbeginn, als ein tragisches empfunden hat.

Es giebt im modernen Leben eine doppelte Tragik: eine der Massen und eine des Individuums. Die Tragik der Massen spielt sich tagtäglich geräuschvoll ab in den sozialen Kämpfen, von denen alle Zeitungsspalten voll sind, und für die längst in den raffiniertesten Salons Empfindsamkeit vorhanden ist. Das Individuum kämpft einsam. Es trägt in sich das Bild eines neuen Menschen. Dieses Bild wünscht es aufzurichten auf offenem Markte als ein neues Götterbild. Aber die Menge speit danach und johlt dawider. Sie hat ihren Götzen, das goldene Kalb, und will keine Götter da-

neben haben. Und die Götzendiener steinigen den Gottverkünder.

Zumeist aber ist beiderlei Tragik vereint. Der Einzelne, der alle Kräfte daran setzen möchte im Kampf für seine Idee, muss einen grossen Teil von Energie verbrauchen wider die Gespenster des Hungers und der Unterdrückung. Die Seelennoth des Denkers und des Künstlers verbindet sich mit der materiellen Not des Enterbten, des Proletariers. Geist und Schöpferkraft werden dadurch auf Wege gedrängt, die den Satten da oben nicht behagen, die sie „unerfreulich" dünken. „Warum soll man immer wieder das Unerfreuliche sehen?" Ja, warum müsst ihr immer wieder das Unerfreuliche — schaffen?

Als ein tiefstes Ergebnis dieser doppelten Tragik steht uns Urys erstes Kolossalgemälde „Jerusalem" vor Augen. Ein Stück Welt-Tragödie klingt darin wieder, das ergreifende Psalterwort: *„An den Wassern zu Babel sassen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten."* Aber es sind keine streng alttestamentarischen Juden, die Ury gemalt hat. Es sind ebenso gut Ausgestossene unserer Zeit, jeder Zeit, es sind Ausgestossene der Weltgeschichte, der Menschheit, — und deshalb im tiefsten Sinne auch keine Juden, es sind Du und Ich, es sind die ewigen Parias und ewigen Märtyrer, zugleich die ewigen Heroen und ewigen Heiligen.

Vor zwei Menschenaltern machte das Bendemannsche Bild der „Trauernden Juden", heute neben der Richter'schen „Königin Luise" eine Perle des Kölner

Museums, ein allgemeines und gewaltiges Aufsehen. Wir können das jetzt kaum noch historisch begreifen. So garnichts Selbsterlebtes ist darin, nichts als geschickte Ausmünzung einer Modesentimentalität jener Zeit. Und dazu jene Stilisierung ins Theaterhafte und Leere, die uns heute das Unerträglichste in aller Kunst dünkt, damals aber „Schönheit" genannt wurde.

Bei Urys Bild sieht man auf den ersten Blick, dass Solches nur Der zu schaffen vermocht hat, der alle diese Seelenpein von der schrillsten Tonart bis zur zitterndsten selbst in sich durchkämpft hat, dass dieses Bild ein Produkt der Selbstbefreiung ist, hervorgegangen aus einer zentralen Lebensstimmung des schaffenden Künstlers. Jener Zug ins Unerbittliche ist ihm eigen, den niemals suchende Willkür, den stets nur das Leben in seiner grausamen Notwendigkeit aufdrückt.

. . . . Ein lichter, in seiner wehmütigen Pracht fast schmerzlich ergreifender Abend am Meer. Die Wasser blitzen, der Himmel leuchtet in zartem Grün, rosenfarbene Wölkchen werden von leisem Abendwind zerblasen. Den steilen Uferrand decken Schatten. Eine Bank steht dort, und zwei magere Bäumchen strecken ihre dunkelbelaubten Äste gen Himmel. Angesichts der ewigen Majestät des Meeres, ein freudloser Fleck der Erde, wo Dürre und Trostlosigkeit zu Hause sind.

Dort hat sie sich niedergelassen, die finstere Schaar schicksalgebeugter Menschen. Alte und Junge, Männer und Weiber, alle in Lumpen. In dunklen

Silhouetten heben sie sich ab vom schimmernden Abendhimmel. Jeder scheint in seinem Schmerz und Gram nur mit sich selber beschäftigt, und doch eint sie alle das Band gleichen herben Geschicks. Heimatlos sind sie alle, Verbannte, Vertriebene. Die Sonne sinkt vor ihnen ins Meer. Nur eine Stunde noch, dann wird Nacht sie verschlingen.

Die Meisten dieser Armen hat das Verhängnis völlig gebrochen. Wie ein leises Wimmern und Plärren geht es durch ihre Reihen. Dort der Alte, im dunkelsten Schatten, ringt kraftlos die Arme, während die Lippen etwas dazu lallen, Sinnloses, Würdeloses. Er bettelt den Himmel an. Das eisgraue Mütterchen auf der Bank denkt nicht mehr daran. Es ist ganz in sich zusammengekrochen, fühlt den Tod schon in allen Gliedern, wartet nur auf ein völliges Auslöschen. Sein ganzes Leben war ein ewiges Hinwelken.

Aber dort der Kauernde, ... dieses stiere Männerantlitz, ... was geht in dem vor? ... Wie ein Pavian hockt da ein Mensch an der Erde, mit angezogenen Knieen, die Hände darübergelegt, im verglasten Auge den kommenden Wahnsinn. Ein verbittert Gemüt, ein verbissener Sinn, und dazu eine noch robuste Männerkraft, die nicht gefällt sein mag mitten im Wege, da sie noch das Vermögen in sich fühlt, gerade und aufrecht zu stehen. Ein furchtbarer Fanatismus wühlt in diesem Unglücklichen. Er fühlt etwas von einem Propheten in sich, von einem gewaltigen Seher. Dämonisches arbeitet in ihm, wird ihn aufschnellen

lassen mit grässlichem Gekreisch. Und die Arme wird er emporwerfen, sein Mund wird in Entzückungen stammeln. Bis Schaum vor seine Lippen tritt, und er im epileptischen Krampfe zusammenbrechen wird ...

Dann Andere wieder, in deren eigen glänzendem Auge sich die klare, erbarmungslose Erkenntnis ausspricht und Nichts als diese. Da giebts kein Aufbäumen mehr, kein Klagen, da giebts nur ein schweigendes, entsagungsvolles Ertragen. Daneben das Weib, dem das Schicksal noch Thränen gelassen hat. Laut aufweinend führt es den Kleidsaum an die verquollenen Augen und wendet sich sprechend an den etwa fünfjährigen Knaben, dessen lockiger Medaillenkopf uns ein scharfes Profil zukehrt.

Aber da ist noch ein letztes merkwürdiges Paar. Ein Mann und ein Weib. Das Weib, wohl jung noch, hat den Kleidrock über den Kopf geschlagen, sitzt da und starrt auf das Meer, völlig vom Rücken gesehen. Wir erkennen nichts von ihr als einen grossen dunkelblauen Fleck und zwei fast gleichmässig verlaufende Linien. Aber in dieser starren Ruhe, welch langer Jammer drückt sich darin aus, welch tiefe Hoffnungslosigkeit, neben geheimer zagender Sehnsucht. Der Mann daneben, ein bartloser junger Kopf, im Typus dem Knaben verwandt, ist eine Kontrastfigur zu sämtlichen übrigen Gestalten des Bildes. In ihm drückt sich gleichsam die Unüberwindlichkeit des Menschen gegenüber dem Schicksal aus, ganz besonders wohl die in Jahrtausenden erprobte unaus-

rottbare Zähigkeit der semitischen Rasse. Er sitzt da finster und schicksalsdüster, aber nach aussen und innen völlig ungebrochen, ein Stammvater vielleicht vieler künftiger Generationen, die gleich ihm den schweren Kampf immer wieder aufnehmen werden, bis die fernen Enkel dereinst triumphieren müssen.

Mit dieser Figur erst wird die Tragik vollständig, die heute wie stets jenes Schicksal wiederspiegelt, „das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". Viele werden untergehen, aber Einer wird bleiben. Doch von diesem Einen werden abermals Viele ihren Ursprung nehmen und fortzeugen in die Unendlichkeit, um so die Unbesiegbarkeit des Lebens zu dokumentieren.

Dies Alles ruht in einer starken, bannenden Stimmung. Das giebt erst dem Bilde die tiefe Einheit, die imposante stilvolle Grösse. Nichts Einzelnes tritt ungebührlich hervor. Ein Ton schwebt über Allem, giebt mit Sicherheit die zwingende Note. Kein Verstandeskalkül braucht sich das Ganze erst zu entziffern. Es spricht unmittelbar zu uns, mit der Macht elementarer Entladung.

Die gleichen künstlerischen Qualitäten weist Urys zweites Kolossalgemälde, das Triptychon „Der Mensch", auf. Es ist ebenso stilvoll, wuchtig und gross.

Geheimniskrämerei ist nicht dabei. Das Ganze ist so einfach und so ewig wie der Tag und die Nacht. Der Jüngling, der sich sehnt; der Mann, der auftrotzt; und der Greis, der verzichtet. Von sym-

bolistischen Requisiten nicht die Spur. Und doch das Ganze ein Werk von erhabener erschütternder Symbolik. Ein Konfessionswerk, in dem eine starke und zähe Persönlichkeit in brausenden Rhythmen das Lied vom Leiden, Wähnen und Kämpfen der Menschheit singt.

Ganz von Zukunftsträumen besessen, entrückt in eine visionäre Welt des Ruhmes und des Ehrgeizes, hat der Jüngling sich hingeworfen ans Herz der Natur, geheimnisvoll durchrieselt von den Kraftströmen der All-Mutter Erde. Noch liegt auf dem Boden des Waldes der Dunst der Frühe. Aber mit jubelnden Lichtströmen, eine Allvergolderin, ist die Sonne durch das junge Grün gebrochen und streut mit verschwenderischer Hand ihre Wunder um sich her. Kostbare Farbenspiele, prismatisch schillernde Lichtkringel, zittern über den Waldboden, gleich als lägen da Edelsteine, Rubine, Saphire und Smaragden. Auch über den nackten Leib des Jünglings, der, selbstvergessen, entzückt, in die Ewigkeiten emporstarrt, gleiten die lockenden Lichtzauber. Er sieht sie nicht. Aber in seiner Seele arbeitet ihr flimmernder Schein, als eine bunte phantastische Märchenwelt voll stürmischer Verheissungen.

Der Mittag des Lebens ist da — und, von sengender Glut gebräunt, steht der Mann am blautiefen Meer, würgt die Arme im Krampf ineinander und reckt sich auf, in seiner ganzen Promethidenwildheit, wider den kalt-prächtigen Himmel seiner Götter. Er hat die Hand des Schicksals bereits ge-

fühlt. Er weiss, wie sie drückt und lastet, wie sie zerdrücken will. Aber unterwerfen wird er sich nicht. Er fürchtet weder Götter noch Schicksal. In ihm lebt die Seele der Giganten, die auch in den Menschen des Michel Angelo lebte, und diese treibt ihn hinaus zu immer erneutem Ringkampf, und mag auch Fluch und Vernichtung drohen. — Dieses Mittelbild ist von einer geradezu unerhörten Wucht, herausfordernd, aufbegehrend, das Werk eines Mannes, der die Räder des Lebens sich über den Leib hat gehen fühlen, und der dennoch ungebrochen immer wieder aufgestanden ist, ein Heros des Leidens.

Ungebrochen, aber freilich nicht unversehrt. Und wenn die trüben Stunden kommen, — und sie kommen oft — dann sieht er das Ende, da der Mensch trotz alles Anstemmens, dennoch dem Schicksal unterlegen ist. In grauer Wüste kauert, einem gespenstischen Uhu gleich, ein magerer, erstarrter Greis. Bart und Haar hängen verwildert. Der gebrochene Blick ist ganz nach innen gekehrt. Hinter ihm versinkt die Sonne, immer noch der glühende purpurne Ball, der auch seiner Jugend erstrahlt ist. Aber er sieht ihn nicht mehr. Er stiert in die Nacht.

Also auch hier ist der Abschluss tragisch. Aber dann erhebt sich der Künstler wieder, in mächtigem Trotz, malt Adam und Eva, wie sie zornvoll-ungebrochen, ein Gigantenpaar, dem Paradies enteilen. Wie eine purpurne Flamme wallt das Haar der Eva züngelnd, im Sturmwind, der heulenden See entgegen. Und der Kopf des Adam, in der ehernen Festigkeit

seiner Linien, kündet eine ungeheure Kampfbereitschaft an: der Mensch wider Gott! Und sollte er untergehen — er fällt als ein Held!

Solch übermächtigen Gefühlsinhalt hat Ury in diesen stark concipierten Gemälden künstlerisch niedergelegt. Leider aber hat er sich mehr und mehr verleiten lassen, das Hyperbolische der Empfindungen durch Übertreibungen der äusseren Form zum Anschlag bringen zu wollen. Soweit hier die Farbe in Betracht kommt, vermag man dem Künstler zu folgen, weil hier seine innerste Natur redet, und die Kraft dem Wollen entspricht. Im Zeichnerischen hingegen reicht Urys Können nicht aus. Schon der Mann im Mittelbild des Triptychons war anatomisch nicht unbedenklich. Der Adam vollends ist in unmöglichen Proportionen gehalten. Die Muskeln schwillen ihm wie Blasebälge. Es erscheint undenkbar, dass ein so gebauter Mensch soll stehen oder gehen können. Das Ungezügelte der Leidenschaft wird hier dem Künstler gefährlich. Es bringt ihn bis hart an die Grenze der Fratze. Gewiss ist Leidenschaft oft des Künstlers höchste Kraft. Aber wo ihr das Können nicht zu folgen vermag, da wird sie seine Schwäche. Bei Ury ist der leidenschaftliche Ausdruck in der Farbe eminent; da wirkt er überzeugend und überwältigend. In der Zeichnung versagt er; das Misverhältnis zwischen Wollen und Können wirkt hier manchmal peinlich.

Aber eine harmonische Erscheinung ist Ury überhaupt nicht. Durch sein Wesen schrillt oft eine scharfe Dissonanz. Und zur Welt hat er noch nie in

ein erquickliches Verhältnis kommen können. Das Widerspruchsvolle der modernen Künstlerexistenz tritt bei ihm besonders grell in die Erscheinung.

III.

Wer das kleine Urychen über die Strasse huschen sieht, mit hastigen nervösen Trippelschritten, geduckt, menschenscheu, vergrämt, mit einem putzigen Anstrich von Eleganz bei dem stets unvermeidlichen aber leider manchmal ungebügelten Cylinder, wer ihn dann sprechen hört, übertrieben höflich, fast demütig, dann plötzlick brüsk, mistrauisch und verbissen, manchmal mit allerhand französischem Gestotter dazwischen, und von unmotiviertem nervösem Gekicher oder unverständlichen Zwischenrufen unterbrochen, der wird schwerlich erraten, dass in diesem so klein sich gebärdenden Menschenkind eine grosse stolze und heroische Seele wohnt. Und doch hat, wenn irgend Einer unter den jüngeren Künstlern Berlins, Lesser Ury Anspruch darauf, wegen seines erprobten moralischen Heroismus hoch und in Ehren gehalten zu werden. Etwa ein halbes Menschenalter hat er in Jammer und Entbehrung zubringen müssen, eben jene Zeit, wo Andere sich die Rosen der Jugend pflücken. So ist er eine vielfach zerriebene und zerschundene Persönlichkeit geworden, die sich aus Scheu vor der Welt wochenlang im Atelier verschliesst und im Verkehr mit Menschen weder Grazie noch Gleichmut besitzt. Aber nicht einen Zoll ist dieser von keinerlei Heimsuchung verschont gebliebene, aus Not, Hunger

und Misachtung schwer sich emporringende Künstler weder vor den konventionellen Ansprüchen der Menge, noch vor den grimmigen Anfeindungen oder bedenklichen Anfreundungen der Pressekritik zurückgewichen. Auf dem schwierigsten Kunstboden der Welt, in der deutschen Reichshauptstadt, wo der Künstler, der auf sich hält, gleichsam am Rande des Abgrundes, bedroht und hastig arbeiten und schaffen muss, hat er tapfer und unbeirrt ausgehalten, bis der Erfolg endlich langsam, zögernd sich ihm zuzuneigen begann.

Noch erinnere ich mich lebhaft der Zeit, in der er „Jerusalem" schuf. Es war eine der schwersten und kritischsten für den Künstler. Not und Miserfolg schnürten ihm fast die Kehle zu. Seine Erregbarkeit, seine Verbitterung schwollen bedrohlich und fast beängstigend an. Mit Besorgnis fragten sich die Freunde, was da kommen werde. Wenn er jetzt nicht mit gewaltigem Ruck über sich selbst hinausschnellte, dann war er offenbar dem Untergange geweiht.

Er hatte schon früher, im Vorbeigehen davon gesprochen, dass er später einmal ein grosses Bild malen wolle. Er sprach auch jetzt wieder davon. Man redete ihm zu, eigentlich ohne viel Hoffnung. Er lachte, mit jenem ätzenden Kichern, das einem Wimmern gleichklingt. Er wolle malen, habe er gesagt? Ein grosses Bild? Ach Gott, er werde das Malen lieber ganz aufstecken. Es sei aus mit ihm. Er könne sich an die Strasse setzen und Steine klopfen. „Fünfzehn Jahre kämpf ich nun schon. Es

kommt Nichts dabei heraus. Ich gebs auf.“ Und wieder kicherte er fatal vor sich hin. Dann sass er und brütete endlos, lamentierte dazu, verklagte und verdächtigte alle Welt, kam auf sein Bild wieder zurück, schrieb es mit Worten in die Luft und schliesslich —: „Ich gebs doch nicht auf!“ Das war dann stets der Refrain. Aber wirklich zu malen, dazu entschloss er sich noch lange nicht.

Mit einem Male hiess es, Ury habe sich auf seinem Atelier eingeschlossen und sei eifrig beim Werke. Er leugnete nicht, blieb aber völlig unzugänglich. Kein Mensch sollte das Bild sehen, als bis es fix und fertig dastehe. Sein Eigenstes wollte er geben. Da durfte kein fremder Richter dazwischenschwatzen. Tadeln und womöglich gar raten, auf alle Fälle also irre machen?! Die schöpferische Unberührtheit war dann zum Teufel. Er blieb allein.

Dann kamen wir hin auf das Atelier und sahen das fertige Werk. Es machte einen unbeschreiblichen, überwältigenden Eindruck, gerade auf der Stätte, wo es in einsamen Kämpfen entstanden war, auf derselben Stätte, die vorher so viel zerreibende Kämpfe gesehen hatte, all jene Tragik, von der das Gemälde erschütterndes Zeugnis ablegte.

Das ist das Imponierende an diesem Künstler, dass man seine Persönlichkeit von seinen Werken garnicht zu trennen vermag, dass aber die Persönlichkeit uns in den Werken geläutert, gehoben und voller Selbstbewusstsein entgegenkommt. Und wenn wir dann von der Betrachtung des Werkes uns dem Menschen

wieder zuwenden, geduldiger, aufmerksamer, nachsichtiger als bisher, weil eine natürliche Ehrfurcht uns zügelt und durchleuchtet, und wenn wir ihn ruhig machen und vertraulich, und beschwichtigend neben ihm auf dem Sofa sitzen, dann gewinnt auch der Mensch plötzlich ein neues Antlitz für uns. Das Zerquälte tritt zurück, eine ruhige Tiefe und Weisheit öffnet sich, und wir staunen vor dem klaren, festen und unbeirrten Blick, mit dem dieser wunderliche Kamerad Leben und Menschheit durchschaut. Eine zarte, lautere und tapfere Gesinnung spricht sich aus, eine warme und edle Teilnahme klingt hindurch, und überall stösst man in Fragen der Künstlermoral auf jene stolze Unbeugsamkeit, durch die allein in so versucherischer, gefahrvoller Zeit der Schaffende sich rein und oben erhält. Und man erkennt: wie die harte Schule des Leidens diesen Künstler helläugig und scharfblickend gemacht hat, und wie er, wenn er erst sein krankhaftes Mistrauen überwunden hat, durchdringend und abwägend zu urteilen vermag. In der That ist Ury einer der feinsten instinktivsten Seelenkenner, die es giebt. Er hat eine ausserordentlich scharfe Persönlichkeitswitterung, und es ist unmöglich, ihn zu belügen, weil er die wahren Empfindungen der Menschen von Stirn und Augen liest. Aber auch hier ist er, wann er sich ausdrücken will, mit Worten ungeschickt, obgleich er manch zutreffenden Ausspruch thut. „Ich müsste den Menschen malen!“ sagt er wohl. „Dann würde man gleich wissen, wie ich ihn verstehe.“

Und darum glaube ich, dass Ury als Menschenmaler noch eine bedeutende Zukunft hat. Bis jetzt hat er nur wenige Porträts gemalt, darunter einige im höchsten Grad überraschende. Meinem Urteil nach steht obenan das Bild Paul Schlenthers, jetzigen Direktors des Wiener Burgtheaters. Als rein-malerische Leistung unantastbar, ist das Bild doch vor allem bewundernswert als Enthüllung der Persönlichkeit. Wer Schlenther kennt, der wird ihn darin wiederfinden, wer ihn nicht kennt, kann ihn daraus kennen lernen: ich meine, den Menschen, den fest in sich ruhenden, schwer durchschaubaren und mannigfach zusammengesetzten.

Vor Urys Blicken liegt ein Menscheninneres gleichsam da wie eine Landschaft. Und die Landschaft des inneren Menschen zu malen, sie im äusseren Abbild widerzuspiegeln, scheint mir das Ziel der Uryschen Porträtkunst. Auch hier geht der Künstler durchaus auf einen einheitlichen starken Effekt. So wie er gleichsam nur Extrakte von Landschaften giebt, so giebt er auch Extrakte von Menschen. Aber diese Extrakte sind stark gebraut: viele verborgene Säfte strömen darin zusammen. Und in dem Ganzen zeigt sich aufs neue der visionäre Blick: dies gleichsam über die Natur Hinausschauen, in Wahrheit: die Natur Durchunddurchschauen. Das Erschauen ihrer Kraft und Glut und Fülle, ihrer königstigerhaften Pracht, ihrer schwelgerischen Daseinslust. Und wie Alles tief in sich selber bedingt ist. Wie es notwendig und edel ist.

Und Alles hat der Künstler in Kämpfen und Krämpfen sich selber abgerungen. Stets schafft er mit dem Aufgebot seiner ganzen Kraft, mit einem verbrecherisch schönen Enthusiasmus. Möge es ihm gelingen, seiner Affekte völlig Herr zu werden! Dann werden wir noch Reines und Grosses von ihm erhalten.

Baluschek

I.

In gelben Gluten steht der Abendhimmel. Neben dem Riesenkessel der Gasfabrik stossen spitze Schornsteine trübe Rauchmassen steil in die Luft. Die Fenster leuchten wie golden. Auf ergrautem Rasengestrüpp schreitet ernsthaft ein Mann: ein Proletarier, der sein Kind auf dem Arm spazieren trägt. Hinter ihm drein schleicht, gekrümmt und verhärmt, sein Weib, die Finger mechanisch am Strickstrumpf. Dunkel und gross heben die Gestalten sich ab gegen die Feuerlohe des Himmels. Wie ein Meer der Schönheit wogt er hinter ihnen empor, die in der Hässlichkeit ihres Daseins das nur stumpf empfinden. Aber ein kleiner Strahl stiehlt sich doch in ihre Herzen. Das Kärgliche, das ihnen zugemessen ist, es ist ja ihr Anteil vom grossen Glück: ein müdes vergilbtes Blatt aus einem üppigen Füllhorn.

Das Bild ist unaufdringlich und wahr — ein Stück Berliner Arbeiterdasein, gesehen mit dem Auge des Poeten, und niedergeschrieben mit dem Stift des unerschrockenen Realisten. Der Lokalton ist von wunderbarer Echtheit, die Seele der Menschen und der Landschaft aufs intimste behorcht, das Detail bis

ins Besondere der Tracht und ins Unwillkürliche der Bewegung mit Genauigkeit beobachtet. Dazu passt auch die Unterschrift, die der Künstler seinem Bilde gab, als er es in einer modernen Wochenschrift (freilich ungenügend) veröffentlichte. „Weesste, Muttaken", liess er den Arbeiter sagen, „et is doch zu scheen in'n Sommer, nach Feierabend, so in de Natur spazieren zu jehen". Das ist ganz die biedere Art von Sentimentalität des nüchternen bescheidenen Märkers, getreulich erfasst, und zurückgeworfen mit nachdenklichem ironisch-wehmütigen Humor.

Schöpfer dieses Bildes und vieler ähnlicher ist der berliner Maler Hans Baluschek, von dem ein gnädig gesinnter Kunstkritiker kürzlich sinnig bemerkte, dass er „als Zeichner sich einen gewissen Ruf erworben hat". Dieser „gewisse" Ruf dürfte Baluschek unbestreitbar sein; er wird sogar kommenden Geschlechtern noch zu einer „gewissen" Erheiterung dienen. Den Heutigen gilt der Künstler vielfach noch für einen Spezialisten des Unerquicklichen und des Peinlichen, für einen verspäteten Nachhinker des Naturalismus, bestenfalls für den Meister des monumentalen Stumpfsinns. Ich gestatte mir, anderer Meinung zu sein, und bin erbötig, dies des Näheren zu erhärten. Ich sehe in Baluschek einen geistig vornehmen, durchaus eigenartigen Vertreter unserer Zeitseele, einen jener seltenen Künstler, bei denen die Virtuosität des äusseren Könnens, obwohl vorhanden, dennoch völlig in Schatten tritt vor der Naturgewalt des individuellen Erlebens und Erschauens. Er ist

Einer, der uns Etwas zu sagen hat, von sich und der Welt; der das Ich und die Welt in neue Beziehungen setzt; der die Wunder der Alltäglichkeit mit wachen Sinnen und mystischen Schauern und hellen Begierden durchkostet; der in der prägnant erfassten äusseren Hülle einen verborgenen Sinn und eine tiefe Lebensstimmung wahrnimmt; der im Heutigen und Gestrigen das Morgige und im Morgigen das Ewige zu erhaschen strebt.

II.

Will man die typische Bedeutung eines Künstlers wahrhaft ermessen, so ist es vor allem geboten, den individuellen Fall genau zu betrachten. Es giebt Künstler, die ihre typische Bedeutung darin erblicken, dass der „individuelle Fall" bei ihnen fehlt, gerade wie es Andere giebt, die darum individuell zu sein glauben, weil sie niemals zur Grösse typischer Linien durchdringen. Es kann nichts Müssigeres geben als den Streit, ob das Typische oder das Individuelle das Richtige sei — schon aus dem einfachen Grunde, weil Beides unerlässlich ist. Das Typische ist das Ziel, dem ununterbrochen unser Kunstschaffen von neuem sich zuringt; das Individuelle der Ausgangspunkt, von dem aus das Ziel einzig erreichbar ist. Der allzu individuelle Künstler — man mag etwa an Strindberg denken — läuft Gefahr, in den Bannkreis seines Ich wie verhext zu sein und unablässig um sich selber in die Runde zu schnurren, sehnsüchtig-unerlöst, von winzigen Teufeln zu Tode geritten. Wer aber allzu geradewegs

aufs Typische losgeht und mit seinen Menschen- und Kinderhänden, noch ehe sie vom Leben gefeit und gehärtet waren, das Ewige zu erfassen strebt — die Kühnheit aller Nazarener und Klassizisten in Vergangenheit und Gegenwart — der wird gar bald ekstatisch lallen und stolpern oder, indem er mit hochmütiger Priestergebärde wie ein Zeremonienmeister erstarrt, sich im Nichtigen erlöst wähnen.

Dieses giebt uns, wie ich glaube, bei einem Kunstwerk den köstlichsten Genuss: das Individuell-Menschliche zu fühlen in seinen heissen Sehnsüchten und schüchternen Wünschen, in seinen stummen Seligkeiten und leisen Frucht-Bewegungen, und in der Ahnung eines wundersamen Vollbringens — und daneben, und drüber hinaus, einen Atem der Gottheit zu spüren, der fernher bläst, der weithin trägt, und der in der armen Menschenseele wie in einem protoplasmischen Gebilde als Keim unendlicher Lebenszeugungen geheimnisvoll-wirksam schwillt und singt. Alles Stoffliche ist solch verborgenem Seelenreiz gegenüber nur eine zufällige irdische Form, die das Wesen schützend umschliesst und rätselvoll durchscheinen lässt. Die Gottheit fragt nicht nach der Erscheinung, in der sie sich offenbart; und unsere Ich-Seele hat nicht die Macht, sich die Form ihrer Erscheinung zu wählen oder umzubiegen. Aber die grenzenlose Freiheit der Einen verträgt sich aufs leichteste mit der harten Gebundenheit der Anderen. Und so hat denn der Künstler, wenn er aus seiner Ehrlichkeit (d. h. aus seiner Gottheit und Ichheit) schafft, durchaus keine Wahl über die Stoff-

welt, in der er sich ausdrücken will. Sie ist ihm von der Natur einfach vorgeschrieben; denn sie ist in ihn hineingelegt. Bloss Nicht-Künstler vermögen es, ihren Stoff sich zu „wählen", d. h. aus der Zufälligkeit zu schaffen und so eines „Reichtumes" froh zu werden, der in Wahrheit nichts anderes bedeutet als ihre völlige Verödung. — Was aber vom Stofflichen gesagt wurde, das gilt mit gleichem Gewicht auch von der „Form". Auch diese ist beim echten Künstler eine Frucht der Notwendigkeit, und die Wandlungen, die sie durchmacht, sind nichts Anderes als der sinnenfällige Widerschein unsichtbarer notwendiger Entwickelungen.

Man wird es vielleicht ungehörig finden, dass bei Betrachtung eines Künstlers, der noch im Anfang seiner Laufbahn steht — Baluschek zählt etwa dreissig Jahre — so hochtönende Erörterungen angestellt werden. Darauf ist zu erwidern, dass das, was hier gesagt wurde, entweder niemals gilt oder stets, daher auf den Abgeschlossenen nicht mit mehr Fug angewendet werden kann als auf den noch Wachsenden. Und gerade dem Wachsenden gegenüber, dessen noch unerschlossene Zukunft vielleicht erst die volle Persönlichkeitsenthüllung bringen wird, scheint es geboten zu sein, die strengsten und ernstesten Fragen aufzuwerfen, damit man sich über das Mass von Hoffnungen, die man zu hegen bereit ist, nicht täusche. Andererseits hat es für Jeden, der den Bewegungen sich durchringender Kunstgedanken mit schützender Teilnahme folgt, ein besonderes und

brennendes Interesse, sich die führenden Persönlichkeiten genau daraufhin anzuschauen, wo sich Individuellstes und Allgemein-Menschliches bei ihnen berühren. Das gleichsam *post festum* herauszufinden, ist billig und leicht, so sehr es auch dann noch sein Verdienstliches behält. Wo aber noch Kampf, Gährung, Entwickelung ist, da ist die Erkenntnis schwierig, doch dafür auch zehnfach genussvoll. Denn jede Entwickelung hat etwas von Jugend, und wer, auch nur begleitend, daran teilnimmt, der fühlt die Jugend in sich überströmen.

III.

Baluschek ist in Berlin aufgewachsen als der Sohn eines höheren Eisenbahnbeamten. Er ist von wesentlich slavischer Herkunft, aber innerhalb seiner nationaldeutschen Umgebung durchaus als Deutscher grossgeworden. Da die Bevölkerung Berlins nichts weniger als rasserein und namentlich mit slavisch-wendischen Elementen reichlich durchsetzt ist, so brauchte ein irgendwie starker Gefühlsgegensatz sich nicht auszubilden. Im Gegenteil, da er als Mischling in einem Mischkessel lebte, so konnte Baluschek sich mit besonderer Intensität an Berlin anschliessen und sich mit der Mannigfaltigkeit seiner Instinkte darin einbohren. Ein bewegliches und geselliges Naturell, das sich von einem dunklen Temperament eigenartig abhebt, und die grosse geistige Raschheit und findige Spürkraft seines Wesens erleichterten ihm das ausserordentlich. Es lebt in Baluschek, neben dem träumenden und

fühlenden Künstler, ein äusserst wachsamer Journalist und Litterat — wofern man mit dem Wort „Litterat" jene eigentümliche und höchst moderne Geistesbeschaffenheit ausdrücken darf, die mit Heftigkeit auf das Bild des äusseren Lebens eindringt, lediglich zu dem Zweck, sich seiner Eindrücke zu bemächtigen. Das Leben wird so gleichsam doppelt gelebt, das eine Mal um seiner selbst willen, das andere Mal um des Bildes willen, das man vom Leben davonzutragen wünscht. Und dieses Bild erscheint oftmals als der wichtigere Zweck, der die stärkere Leidenschaft entfesselt und die Genusskräfte mächtiger anspornt. Das Leben, ohne diesen auf der Lauer liegenden Reproduktionstrieb, gilt Vielen geradezu als schal. Man schämt sich, es mitzuleben, wenigstens es so mitzuleben, wie man thut. Es erscheint gleichsam als das dumme Mittel, das durch den geistigfeineren Zweck erst gerechtfertigt wird, den Zweck der Reproduktion.

Nun stelle man sich einen jungen Mann vor, der von diesem litterarischen Tic aufs mächtigste ergriffen ist. Er glüht gleichsam vor Ungeduld, das Fremde da draussen anzupacken, es zu zergliedern, es widerzuspiegeln. Er weiss nicht, wie es ist; er will es blos kennen lernen. „Objektiv", wie man früher sagte, und wie heute zu sagen dem Ästhetiker verpönt ist. Er stürzt sich nun hinein, mit Emsigkeit, Eifer und Scharfsinn. Seine wachen Augen durchblitzen die letzten Winkel. Ein tiefer, gewaltiger, fast tierisch wilder Genuss stellt sich ein. Das Leben zappelt gleichsam als blutendes Wildpret in der Hand des

Jägers. Der zählt die Haare auf seinem Leibe, fühlt alle Adern und Nerven klopfen, das Herz zucken. Er ist beseligt . . . Da meldet sich langsam ein leises Unbehagen, fast wie ein unangenehmer Geschmack auf der Zunge. Etwas wie Beklommenkeit stellt sich ein, wie Angst fast vor dem Leben, das er mit so sicherem Eroberergriff schon umklammert hielt. Er öffnet die Hand; es ist, als ob das Leben eilends entspringe. Aber er schaut ihm kaum nach. Er ist schwermütig, ernst geworden. Er hat das Leben als ein Schauspiel betrachtet, dem zuzuschauen eine Lust sei, ob auch oftmals eine bittere, eine „tragische", wie man sagt. Jetzt hat es sich ihm als eine Macht enthüllt, die den Zuschauer umschlingt, die ihn zwingt mitzuspielen, die ihn leiden macht. Und er erkennt: dass das Leben nicht blos so eine Art Beute ist für den ersten besten Litteraten, der da gegangen kommt, um es kühl und objektiv zu studieren, um es zu fixieren, und in glücklich erhaschten Momentaufnahmen sich anzueignen und unter die Leute zu verteilen. Wer Derartiges mit kaltem Blut meint vollführen zu können, der hat des Lebens Macht nie gespürt und wird ewig ein „Litterat" bleiben. Was das heisst: am Leben zu leiden, das weiss er nicht. Er ist überall blos Zuschauer, nicht Handelnder, er ist Miterleber, nicht Selbsterleber. Er ist vielleicht überall „mit dabeigewesen". Er kennt die „führenden Persönlichkeiten". Und er hat über Alles geschrieben oder hat es gezeichnet. Doch wenn er schliesslich das Facit des eigenen Lebens zieht, wenn er Dasjenige ans Herz drücken möchte, was ihm allein

gehört, dann fühlt er plötzlich seine Armut, seine Kahlheit. Nur Oberflächenreize hat er verspürt. Niemals ist er um und umgeschüttelt, nie erschüttert, nie wahrhaft befruchtet worden. Und über all dem Vielen, das er da draussen beschnuppert hat, das er hat „mitmachen" müssen, hat er das Gefühl der eigenen Individualität verloren: er ist überall Anhängsel geblieben!

Das ist das traurige Schicksal, das allen Denen droht, die über den „Litteraten" nicht hinauskommen. Aber Baluschek war von vornherein mehr als Litterat. Ihm ist das Leben nicht Coulisse sondern Schauplatz, und er pflegt nicht gleich den Kopf zurückzuziehen, sobald er spürt, dass es da draussen nicht geheuer ist. Er hat gar bald erkannt, dass man die Leiden und Erschütterungen nicht fliehen dürfe, wenn man in den Besitz seiner selbst gelangen will, und dass, wer die Insel des wahren Lebens betreten will, des Lebens Unterstrom durchschwimmen muss. Und damit war der Künstler in ihm wachgeworden.

Die Litteratenneugier, die ihn anfangs hinausgetrieben hatte, und sich vielleicht naiverweise Selbstzweck gedünkt hatte, wurde jetzt ein Mittel in seiner Hand. Sie ist gleichsam sein Parforcehund, der das Wild aufzustöbern hat, das dann der Künstler erlegt. Und statt sich vor den Leiden zu fürchten, werden sie ihm eine Art Wollust. Er fühlt, dass sie ihn bereichern; dass sie ihn in ganz anderer Weise sehend machen.

Aber wenn auch die Leiden zum Genuss werden können, sie hören darum keineswegs auf, als Leiden

fühlbar zu sein. Ihr Stachel gräbt sich tief in die Künstlerseele, sie bringen Dumpfheit, Nacht und Verzweiflung. Aber die seelische Gesundheit des Künstlers ist so gross, dass sie mitten im Schmerz dessen Heilkraft spürt und sich an diesem Bewusstsein wieder emporrichtet. So darf der Künstler sich in die Greuel des Lebens mitten hineinwagen — er kann in Koth und Geifer waten bis an die Kniee — er wird Alles fühlen mit derselben Schmerzenskraft wie jeder Andere — nur wird er nicht dadurch gelähmt — er wird frei und stark gemacht, weil ihn plötzlich die goldene Wunderkraft durchrieselt, sich aus allen irdischen Niederungen (wie weiland Herr von Münchhausen durch einen Griff nach seinem Zopf) durch das thätige Erwachen seiner Schöpfermacht hinauszuversetzen. Er hat dann plötzlich, wonach er sich früher gesehnt: das zuckende Leben in seinen Händen. Aber er fürchtet sich nicht mehr. Er lächelt still. Er hat das Leben in seiner Gewalt, weil er sein Blut dafür hingegeben, weil er es mit seiner Seele Athem durchhaucht hat. Und was er als Kunstwerk uns darbietet, ist nicht eine kalte und exakte Reproduktion eines beliebigen Wirklichkeitsausschnittes, sondern eine Lebensüberwindung: die Offenbarung eines tieferlebten menschlichen Gefühls, das an Gestalten und Vorgängen, die die Notwendigkeit schuf, sich mit Geistesmacht in die Erscheinung setzt.

IV.

Dies ist der „Fall Baluschek", im Allgemeinen betrachtet. Im Besonderen stellt er sich dar als ein Ringen des Künstlers um die Herrschaft über Berlin. Es ist dargelegt worden, weshalb Baluschek von Natur besonders gut dazu veranlagt war, hier Sieger zu bleiben. Der germanisierte Slave, der spürsinnige Journalist und der drüberstehende Künstler wirkten hier erfolgreich zusammen.

Die Kenntnis Baluscheks von Berlin ist eminent. So muss Maupassant Paris gekannt haben, so hat vor mehr als einem Menschenalter Gavarni Paris in Zeichnungen vor uns ausgebreitet, so sind heutzutage ein Forain, ein Steinlen, ein Toulouse-Lautrec bei der Arbeit, um die gleiche Stadt in ihrer Findesiècle-Gestalt der Nachwelt zu übermitteln. Für Berlin aber hat Baluschek kaum einen Vorläufer, es sei denn Menzel. Oder allenfalls, auf litterarischem Gebiet, Arno Holz und Tovote. Aber während man von Arno Holz behaupten kann, dass seine Kenntnis Berlins doch mehr eine theoretische als eine praktische ist, und von Tovote sagen muss, dass er Alles zu sehr aus dem bekannten einen Punkt betrachtet und die historisch-epische Wucht der neuzeitlichen Menschheitsentwickelung nur unzulänglich empfunden hat, muss man von Menzel bekennen, dass er im Wesentlichen der Vertreter einer Zeitepoche ist, die in Berlin vorwiegend die preussische Königsstadt, umgeben vom Festschein der offiziellen Glorie, gesehen hat. Freilich ist Menzel bei weitem

kritischer als sonst irgend Einer seiner Zeitgenossen. Er hat die offizielle Glorie zwar dargesellt, aber sich nicht von ihr blenden lassen. Sein scharfer Geist, sein behender Witz und sein unbeirrbares Auge haben manche Schwächen und Kleinheiten erspäht und mit ingeniöser Unbefangenheit zum Ausdruck gebracht. Aber im Stofflichen zeigt er sich doch noch sehr beengt. Er malt nur das centrale Berlin der Hofgesellschaft und der Kapitalisten, jenes Berlin, das offen am Tage liegt, das auch der Reporter und der hergereiste Fremde kennt, das Berlin der Minister, der Berühmtheiten und der Generale, das Berlin der Geheimratsgattinnen, der Stadträte und der Komtessen, das Berlin der Parkettböden und krystallenen Lüster. Baluschek strebt aus diesem Centrum hinweg, hinaus nach der äussersten Peripherie. Als durchaus moderner Mensch empfindet er lebhaft, dass das Centrum der Grossstädte nicht deren Charakteristischstes ausmacht, dass sich in diesem Punkt vielmehr alle Weltstädte gleichen, als internationale Handels- und Börsenplätze, als Regierungssitze und moderne Vergnügungsanstalten. Auf der Peripherie hingegen, wo das „Volk" sitzt, wo die „Stadt" in die „Landschaft" übergeht, da verrät sich erst der besondere Charakter der Rasse und der Zone. Dort zeigt sich Berlin in seinem Charakter als märkische Hauptstadt, als das zur Weltstadt ausgewachsene märkische Dorf. Obwohl dort die Luft am hellsten ist, so ist es doch der Bekanntschaft nach das dunkelste Berlin. Baluschek aber kennt hier Örtlichkeiten und

Menschen aufs intimste und genaueste und versteht auch, mit dem instinktiven Scharfblick des echten Künstlers, wie Menschen und Örtlichkeit einander bedingen und ergänzen. Bis in die letzten Schlupfwinkel hat er Alles durchstreift. Nur unter Detektivs und Spitzbuben und verliebten Proletarierpärchen vermöchte er hier seines Gleichen zu finden. Derselbe Mensch, der mit den fortgeschrittenen Geistern seiner Zeit in lebendigem Gedankenaustausch steht und ernste Probleme schlagfertig diskutiert, der im geselligen Verkehr durch Liebenswürdigeit, Laune und fesselndes Erzählertalent einer der glänzendsten Charmeure ist, hat hier unter kleinen Leuten und kleinen Mädchen eine ganze Reihe intimer und schnurriger Bekanntschaften, ist bei Kutschern, Bahnarbeitern, Fabrikarbeitern, bei Pennbrüdern und Zuhältern, Grisetten und Chansonetten wohlgelitten und populär. Dort ist es, wo er gleichsam der Weltstadt Berlin den Puls gefühlt hat, wo er in der alltäglichen Tragik kleiner Leute, die im härtesten Brotkampf stehen und oftmals den seichtesten Verführungen unterliegen, das Spiegelbild jener anderen und leider auch bereits alltäglich gewordenen Tragik gefunden hat, die unter den Geistes- und Kunststreitern unserer Zeit mit raffinierter Grausamkeit ihre Opfer sucht.

So war es ein verwandter Ton aus seinem eigenen Innern, der Baluschek draussen, auf der Peripherie von Berlin, begrüsste. Die Menschen waren ihm keine Fremden, sie waren Nerv von seinem Nerv. Sie waren seine Not und seine Sehnsucht. Was er als Künstler

litt, das hat er als Mensch dort erfahren. Und wenn er für seine Schöpfungen dort Stoffe und Anregung fand, so war es nicht Mitleid, das ihn führte, sondern eigenes Leid. Darum allein sein tiefes Verstehen, darum seine Echtheit, darum die rücksichtslose Wucht seines darstellerischen Ausdrucks. Wer vor Baluscheks Bilder und Zeichnungen zum ersten Male hintritt, dem kommt Etwas entgegen wie ein schreckhafter schriller Ton, wie das Kreischen eines entzweigerissenen Vorhangs, mit dem unsere Illusionen zerflattern.

Da zeigt er uns einen engen dunklen Hof, von steilen Häuserwänden umgeben, luftarm und sonnenleer. Um ein verkümmerndes Bäumchen tanzen im Mai Proletarierkinder einen Reigen, ausgesogene frühvergreiste Geschöpfe mit glaubenslosen spitzbübischen Gesichtern. Oder er zeigt uns ein Stück Wald in der Nähe von Berlin, Stamm an Stamm unfrohe Kiefern, eine verfallene Holzhütte an der Seite. Dort hocken und kauern die Ärmsten der Armen, „Tippelbrieder und Tippelschicksen," alle Laster und Schicksale tief in die Gesichter geschrieben, frierend, als Ausgestossene, im Vorgefühl des nahenden Winters. Oder ein Stück einsamer Landstrasse, Staub und Steine ins Endlose verlaufend, der grelle Schein eines Sonnenuntergangs drüberhin. Und da sitzt denn ein Strolch, Einer, dem mans ansieht, dass ihm die Polizei auf den Fersen ist, sitzt mit vornübergebeugtem Kopf und hangenden Händen und — schläft, schläft tief und schuldlos — man glaubt ihn schnarchen zu hören.

Dann die Bilder aus dem Leben der „kleinen Mädchen“. Ein ganzer Cyklus, eine Art Biographie liesse sich daraus zusammenstellen: wie das „kleine Mädchen“ eingesegnet ist, und wie es sittig und fromm neben dem philiströs-bebrillten Papa über die Strasse geht, gefolgt von der ehrbar sich spreizenden Mutter und von den heimlichen Blicken kecker Jungen, die ihre ersten Cigarren schmauchen; wie das Mädchen zum ersten Mal ausgeht im „feinen Kleid“, und wie die Nachbarinnen kucken und tuscheln; wie es als junge Dame am Stadtbahnhof steht, Herren, die vorbeistreichen, allerhand Gelichter drumherum. Und dann die Tanzböden, die Kameradinnen und die „Freunde“. Da ist die „Damenwahl in Halensee“; geputzte Mädchen in Federhüten, Wohlerfahrene und ungeschickte Novizen, schwärmen auf die Herrenwelt zu und machen ihre werbenden Knixe. Erster Grad der Erschöpfung: draussen vor dem Balllokal in silbergrüner Frühlingsnacht; ein ganz junges Ding ist schnaufend gegen ein Stacket getaumelt, die Arme mit dem Taschentuch hangen schlaff herunter; eine Andere, ganz vorn, die in stumpfem Ärger an ihrem Taschentuch lutscht; ein Pärchen, das sich brünstig küsst, ein anderes, das sich schmollend sucht; in den Fenstern des Ballsaals gelbes Licht und sich drehende Paare. Zweiter Grad der Erschöpfung: Schluss nach dem Maskenball, vor der Garderobe; eine betrunkene „Polin“, die von einem glatzköpfigen Cavalier vorsichtig geleitet wird; eine Radlerin, völlig bewusstlos, die mit schleifenden Beinen von einem Kellner geschoben wird;

eine Einsame im blauen Abendmantel, die verlassen und traurig an einer Pforte lehnt; an der Schranke ein trauliches Pärchen, spanischer Ritter und Pierrette, die sehnsüchtig nach Hause wollen. Dritter Grad der Erschöpfung: am folgenden Morgen oben zu Hause in der Dachkammer; ein blaues bleiernes Licht, draussen Schneedächer; am Fenster ein Mädchen, das zaudert, ob es ins Geschäft gehen soll; ein anderes im Nebenzimmer bei der Nähmaschine; dann zwei Schachmatte, die „nicht mehr können": die Jüngere, mit aufgelösten Haaren, liegt angekleidet in einem Triumphstuhl, eine zerknitterte Cigarette zwischen den Fingern, fest am Schlafen; die Ältere, im Unterrock, ist soeben aufgewacht, ein kräftiges schönes Mädchen, jetzt fahl und übernächtigt, und glotzt mit erstorbenen Augen aus verwüstetem Gesicht stumpf vor sich hin — willenlos wird sie dem Untergang zutaumeln, ins Krankenhaus, ins Armenhaus, ins Irrenhaus ... Oder ist vielleicht das ihr Zukunftsbild: jene betrunkene Alte, mit dem idiotisch-bestialischen Gesicht, die hilflos einen Baum umklammert, umstiert von allerhand Krüppeln und skrophulösen grinsenden Kindern — das grausigste Bild menschlichen Grossstadtelends, das die moderne Malerei jemals geschaffen hat?!

Es war wahrlich nicht „Freude am Hässlichen", die Baluschek zu derartigen Schöpfungen trieb. Es war weit eher der Schrei einer Angst, die sich Luft machen wollte. Es war schwer empfundenes Grauen, düstere Verzweiflung, entsetzensvolle Gewissheit. Dann aber war es noch etwas Anderes: das Abschütteln

eines Albdrucks. Man gedenke der Goethischen Bekenntnisworte:

„Ich griff nach holden Maskenzügen
Und fasste Larven, dass mich schauerte.
Ich möchte gerne mich betrügen.
Wenn es nur länger dauerte!

Erlebten Betrug und Selbstbetrug hat Baluschek in diesen Bilderserien gestaltet. Aber er blieb beim persönlichen Erlebnis nicht stehen. Er gab eine allgemeine Lebensstimmung. Er zeigt uns die Entwurzelten der modernen Gesellschaft, die Verfehmten und Ausgestossenen: ihr Kämpfen, ihr leichtfertiges Sichhinauswagen, ihr Unterliegen. Und als Hintergrund jene Stadt, in der er lebt, und die man wohl als „die Stadt der heimatlosen Leute" bezeichnen darf. Und das ist wohl der weiteste und tiefste Tenor der Baluschek'schen Kunstschöpfungen: das Gefühl der Heimatlosigkeit des modernen Individuums. Dunkle Rasse-Empfindungen und unbewusste Gemütserlebnisse verbinden sich hier gewiss vielfach mit persönlich gemachten Erfahrungen. Und auch daran darf in diesem Zusammenhang erinnert werden, dass der Sohn des Eisenbahnbeamten eine tiefwurzelnde fast zärtliche Zuneigung zum gesamten Eisenbahnleben hat, diesem Symbol aller Heimlosigkeit und Unstäte. Erst kürzlich hat er einen Cyklus „Die Eisenbahn" vollendet, in allen Besonderen streng sachlich und kennerhaft, in einzelnen Schöpfungen oft von einer wundersamen neuen und gewaltigen Poesie, in der Gesamthaltung bewegt von einer ungeheuren lebendigen Sehnsucht,

die hinaus will, ins Weite schweift und doch vom Realen keine Befriedigung mehr erhofft. Wie Traumesglitzern huscht es manchmal hindurch, wie bunte Scheine spiegelnder Fatamorganen, die im Dampf der Schlote, im Ziehen der Nebel verknistern, verschweben. Ein Auge, das die Wirklichkeiten durchdrang, späht über die Wirklichkeiten hinaus, nach anderen Welten, in denen die Geister atmen und frei und leicht sich wiegen und schweben.

V.

Ein feiner vibrierender Sehnsuchtston geht überall durch die harten und grausamen Wirklichkeitsschilderungen des Berliner Gavarni. Aber auf der Sehnsucht liegt Etwas wie Glaubenslosigkeit. Sie wird gleichsam niedergedrückt durch die strenge klare Erkenntnis. Sie schämt sich beinahe ihres Daseins, gleich als sei das eine Schwäche, und sucht sich zu verbergen und zu verleugnen. Und doch klingt sie immer wieder durch: die Sehnsucht nach Freude und Freiheit, nach einem Leben, das wirklich lebenswert sei.

Dieser Gemütston unterscheidet Baluschek wohl am stärksten von Th. Th. Heine, mit dem er sonst vielfach zusammengenannt zu werden verdient. Heine ist eleganter, witziger, blendender; in Baluschek lebt mehr sittlicher Ernst, er ist tiefer und wuchtiger. In Heine sprüht das reine karrikaturistische Feuer; er labt sich förmlich an den Schwächen der Menschen, er spottet mit einem ganz ursprünglichen Behagen. Er will lachen, er will geisseln. Tendenzen dieser Art liegen

Baluschek vollkommen fern. Er will uns sagen, was uns bedrückt. Er will uns das grosse und das kleine Leiden der Welt künden, zumal das Leiden des modernen weltstädtischen Proletariers, das Leiden aller Derer, die innerlich heimatlos sind. Und so führt er die Scharen all' der Zusammengeworfenen an uns vorüber, von denen Jeder seine Heimat wo anders hat, und die nun in dem gleichen Wirbel gedreht, von der gleichen Stromschnelle mit fortgerissen werden. Mögen Einige das Ufer gewinnen — weitaus die Meisten, die Hunderttausende und Millionen, treiben unablässig im Strom und kämpfen mit verzweifelter Anstrengung wider das Ertrinken. Dann werden sie hier und dorthin verschleudert — kaum wissen sie, wohin. Vielleicht werden sie als surrendes Rad in eine Maschine eingeschaltet und verlieren ihr Ich in der unabänderlich gleichförmigen Drehung. Oder sie taumeln ins Nichtsthun, in ein Wohlleben, das sie nicht ertragen können, in die trüben Schrecknisse des Lasters. Und auch dann verlieren sie ihr Ich. Oder sie haben ein kleines Amt ergattert, wo sie vom Wink ihres Vorgesetzten abhängen, oder einen dunklen Kaufkeller, wo sie von feilschenden Kunden bedrückt und von der übermächtigen Konkurrenz in Schach gehalten werden. Oder sie müssen sich die Beine ablaufen, um sich ihre paar Pfennige an allen Ecken und Enden mühsam zusammenzuschachern. Und stets verlieren sie ihr Ich. So werden sie bleiche abgerackerte Existenzen, denen die Ungewissheit im Auge glimmt, und die Sorge fahl auf der Stirn bleicht, während

durch die Glieder schwächendes Ermatten zieht. Und doch wollen alle diese Enterbten ihren Anteil am Glück, ihren Platz an der Sonne. Aber was ist ihnen beschieden? Jenes eingangs beschriebene Bild, der Arbeiter, der am Feierabend mit Weib und Kind auf dem Fabrikwall spazieren geht, giebt uns die Antwort. Aber selbst dieses Allerwenigste wird noch mit Dankbarkeit hingenommen. Freilich tönt durch die Dankbarkeit, leise, ein drohendes Murren.

Baluschek ist der Maler der bleichen hohlwangigen Freude. Seine Darstellungen der Lebenslust wirken wahrhaft herzzerschneidend. Und daraus ringt sich dann die Sehnsucht los. Ihre Flügelschläge sind scheu und matt. Aber die Anstrengung ist oft furchtbar und verzweifelt. Und dann spüren wir, wie diese Sehnsucht träumt; wie sie hinter der Wirklichkeit ein anderes Bild auftauchen sieht; wie Märchengrüsse und Paradiesesfreuden bunte Glitzerkringel werfen. Das Reich der Phantasie thut sich auf als eine Trostes-landschaft, gleichwie in Hauptmanns schönem Traumstück dem armen Hannele begütende Engel die Himmelsleiter reichen.

Aber warum, wird man fragen: warum, wenn Baluschek über jene erlösende Phantasiekraft gebietet, ringt er sich von den Schrecknissen der Wirklichkeit nicht vollständig los? Warum beschwört er sich in fanatischen Selbstgeisselungen jene Schrecknisse immer wieder herauf? Warum?! Ja, ich glaube, weil der Künstler sein tiefstes Erleben, und sei es das schmerzensvollste, immer mit starker Liebeskraft liebt!

und weil er ein Künder seiner Erlebnisse werden will! weil er nur durch solche Verkündigungen sich von seinen Erlebnissen reinigt und befreit! Und wie die Erkenntnis ein Schmerz ist, so ist sie auch ein Stolz, und dieser Stolz wieder ist ein hohes, durch Nichts zu ersetzendes Glück. Und darum ist die Paradiessehnsucht der Erkennenden ein gar eigenartiges Ding. Sie ist glühend und ehrlich wie die Sehnsucht Derer, die allem menschlichen Elend den Rücken gekehrt haben und, wie ein Ludwig von Hofmann, nur noch in Eden-Visionen schwelgen. Aber im Gefühl erträumter Scheinwelten vermögen sich Künstler, die erkannt haben, dauernd nicht zu beruhigen. Sie wollen ihre mit Lebensblut errungenen Erkenntnisgüter nicht opfern. Ihr Wissen und ihr Erleben ist ihnen nicht minder heilig als ihre Sehnsucht. Und wenn sie vom Paradiese träumen, so wissen sie, dass Träume Seifenblasen sind, und dass man mit Träumen spielt, dass man seinen Mutwill mit ihnen treibt, dass man sie scherzend zerbläst. Des Traumes bestes Werk war doch stets, dass er uns zum Tagewerk stählt. Und so ist es heiter und wonnig, zerblasenem Traume nachzusinnen, und sich dann mit neugekräftigten Gliedern von der Lagerstatt zu erheben und an sein strenges Tagewerk zu schreiten.

Nur mit solchen Hintergedanken an den Ernst der Arbeit und des Lebens erscheint es einem grübelnden Künstler wie Baluschek statthaft, sich seiner Traumwelt zu überlassen. Sie soll ihm eine Erholung sein, aber den Blick in die Wirklichkeit ihm nicht trüben. Aber dann auch will er sich unbekümmert

seiner Laune überlassen, bald heiter bald ernst vor sich hin fabulieren; bald aus dem Rohr sich Pfeifen schneiden, um ein Hirtenlied darauf zu blasen, bald mit Schmetterlingsflügeln durch Blumen- und Elfenhimmel flattern, bald im Spiegel der Wahrheit ein nachdenkliches Symbol des Lebens erschauen. Und so hat denn Baluschek von jeher, neben seinen realistischen Hauptarbeiten, auch der Phantasie ihr Recht gelassen und sie schrankenlos gehen lassen in fabelhafte, übersinnliche Welten. Unheimlichstes und Lieblichstes zeigt er uns in seiner Laterna magica: den Tod, wie er als Geiger in ein Hurenhaus einkehrt; das schwangere Mädchen, wie es am Sumpf steht, auf dem in weissen Blütenkelchen die Ungeborenen schlummern; Elfen, die sich durch die Lüfte tummeln und drollige Schläfer necken. Wohl das lieblichste dieser Blätter zeigt uns ein nacktes Nymphchen, wie es träge auf einem Schilfblatt schaukelt und sich die herabhängende Patschhand von einem grünen Froschungetüm demütig-inbrünstig küssen lässt. Eine reine Welt des Märchenfriedens, in der über violetten Wassern eine grosse gelb-weisse Mondscheibe steht: man denkt an Shakespeares „Sommernachtstraum". Sein intimstes Bekenntnis hat aber wohl Baluschek damals in phantastische Form gekleidet, als er für einen befreundeten Autor einen höchst eigenartigen Buchdeckel zeichnete: eine aus einem Sumpf auftauchende vergeblich von Schlingpflanzen niedergezogene Wunderblume, in der ein emporgetragenes Herz sehnsüchtig aufflammt zu einer strahlenden Liebessonne.

DRITTER THEIL

Betrachtungen über Bismarck

Nach dem Tode.

Wir hatten einen Helden, wir haben ihn nicht mehr: in diese Worte lässt sich zusammenfassen, was das poetische Gefühl der Gegenwart an Bismarck verloren hat. Er hat für unsere Dichtung Viel bedeutet, vielleicht doppelt darum, weil er ihr scheinbar so fern stand. Denn es ist fast ein Bedürfnis für die dichterisch Anschauenden, dass der Held, dem sie in herber Ehrfurcht zugethan sind, nicht allzu sichtbar, allzu nahe, allzu gnädig unter ihnen wandle. Sie wünschen eine gewisse Ferne, die den Geruch des Alltags mildert, sie wollen den, der alle überragt, nicht umringt sehen vom Schweiss der Menge. Und mögen sich Hunderttausende, mögen sich Millionen an ihn herangedrängt haben, er stand doch immer einsam. Mag er dem Unmut, dem Grimm, dem Stolz, dem Triumph in ehern dröhnenden Worten Luft gemacht haben, er blieb doch immer verschlossen. Auf den Grund seiner Seele hat Niemand geschaut, Niemand in die geheimsten Wünsche und Absichten seines Geistes. Von Schauern und Rätseln blieb er stets für uns alle umwittert. Und doch gab er uns allen dieses wundersam tiefe und starke Vertrauen. „Was kann uns geschehen, so lange Er-

lebt!“ So sprachen wir oft wohl im Traume zu uns, und wie Kindern ward uns ruhig. Wir verlangten garnicht, dass er uns nahe sein sollte, uns ganz besonders! Ging doch etwas wie Allgegenwart von ihm aus: so durfte es uns genügen, zu wissen, dass er da war. Wahrlich, die Dichtung hatte nicht nötig, von ihm begönnert zu werden; sie besass so unerhört viel schon an dem Bewusstsein seiner Existenz.

Wird man unser poetisches Zeitalter einmal das Zeitalter Bismarcks nennen, gleichwie man eine gewisse Periode des achtzehnten Jahrhunderts das Zeitalter Friedrichs des Grossen genannt hat? Ich glaube es nicht, obwohl jenes zum mindesten ebenso berechtigt wäre wie dieses. Aber das Verhältnis des Volkes zu den politischen Grössen der Zeit hat sich im Laufe eines Jahrhunderts doch allzusehr verändert. Der Abstand hat sich für unser Fühlen verringert, seitdem die Masse kräftiger individualisiert erscheint. Der Einzelne, und sei er auch der Grösste, kann heute nicht mehr dasjenige bedeuten, was er vor hundert Jahren noch zu bedeuten vermochte. Und das alte patriarchalische Verhältnis ist auch geschwunden, der gedankenlose Gehorsam, die begeisterte Unterwürfigkeit. Starr steht überall die Welt mit einander in Fehde. Ungeheuere Kräfte ringen mit einander. Und bis in die untersten Kreise hinab dringt immer heller das Bewusstsein: dass es nicht Menschen sind, die wider einander stehen, dass ganz andere Kräfte, Dämonen, sich in den Menschen verkörpern. Recht ab-

strakt nennt man sie „Ideen" und „Prinzipien" und spricht von den Gährungen des „Zeitgeistes".

So hat auch Bismarck nicht unsere Zeit in dem Masse bewegen können, wie es den Grossen versunkener Zeitalter wohl noch möglich war. Und Bismarck selbst war sich der relativen Passivität seiner Rolle stets aufs tiefste bewusst. *„Unda fert nec agitur"* war sein Wahlspruch: er wusste, dass die Woge ihn trug, und dass er der Woge nicht gebieten konnte. So wusste er sich bald als der Vollstrecker des Willens seines allergnädigsten Herrn und Kaisers, bald als den gehorsamen Diener volkstümlicher Bewegungen hinzustellen. Und gewiss war es nicht blos Diplomatie, was ihn so sprechen liess. Gerade hier in der so stolzen Bescheidenheit verriet sich ein Etwas von der frommsten Überzeugung seines Herzens. Er dachte gewiss gross von der Macht der Grossen des Menschengeschlechts. Aber er wusste auch tiefer und wuchtiger als irgend ein anderer, dass selbst der Grösste ein Nichts ist, ein winziges Atom gegenüber der ungeheuren Macht des Weltwillens, wenn sie wie ein Sturmwind über den Erdball bläst. Um so wurzelfester aber lag in ihm die Überzeugung, ein erwähltes Werkzeug dieses Weltwillens zu sein. Etwas vom Weltwillen in sich zu tragen, als unaufhaltsam treibende, unwiderstehlich wirkende Macht. Und in diesem Sinne und in keinem anderen kann man sagen, dass er unserer Zeit das Siegel aufgedrückt hat — weil das Siegel der Zeit gerade in ihm seine bestimmtesten Formen erlangte.

Mag man darum immerhin in der Politik von einem Zeitalter Bismarcks reden. Man hat es dort mit den groben Thatsachen zu thun, die als solche Geltung beanspruchen, und die den Vollstrecker der Kraft oft als deren Urheber erscheinen lassen. Aber in der Welt des Geistes, wo man das Gefüge durchschaut oder zu durchschauen strebt, das hinter den Thatsachen thätig ist, wäre eine Bezeichnung dieser Art nicht angebracht. Sie würde das Gefühl, das den Dichter bei dem Namen „Bismarck" beseelt, gerade an seinem empfindlichsten Punkte treffen. Denn er liebt vor allem den legendären Schein, der Bismarck schon zu Lebzeiten umwebte, die mythische Kraft, die von ihm auszugehen scheint. Er fasst ihn als ein gewaltiges Symbol, als etwas Übermenschliches, eben als das, was ich vorhin den Vollstrecker des Weltwillens nannte. Gerade das aber ist für die poetische Anschauung das Erhebende und Berückende, dass es solch einen Vollstrecker wirklich gab, dass er, in menschliche Hülle gebannt, unter uns weilte, dass in ihm das Schicksal selber — Fleisch geworden war.

In dem Masse ist ein Mensch wie Bismarck Objekt der dichterischen Anschauung, dass er Dichtung und Dichter in Einem zu sein scheint. Denn das unbegreiflich grossartige Schicksal, dass er schaffen half, scheint wie ein Dichterwerk aus seinem Kopfe gesprungen zu sein. So müssen wir es verstehen, was Nietzsche einmal sagte, der, als man ihn fragte — es war vor zehn oder zwölf Jahren! —: ob es denn gar keine Dichter in Deutschland mehr gäbe, rasch und

fröhlich gefasst erwiderte: „Oh doch, Bismarck!“ Und so wäre denn die Frage sehr wohl aufzuwerfen, ob nicht zu jener obersten Vision, mit der sein Seher Zarathustra uns beschert hat, zu der des „Übermenschen“, die menschliche Erscheinung Bismarcks vornehmlich die Sehnsucht ermutigte und beflügelte.

Vielleicht werden wir erst jetzt, wo wir ihn nicht mehr haben, uns langsam darüber klar werden, wie wir Alle sozusagen stündlich von seinem Bilde fasciniert waren, wie wir ihn unbewusst und heimlich mit uns herumtrugen, fast wie ein schützendes und stärkendes Amulett. Die Dichter, die es als ihre eigenste Aufgabe fühlen, die Höhenentwickelung der Menschheit zu bewachen und vorwegzunehmeu, und die darum unter der Feigheit und Kleinlichkeit der Zeitläufte empfindlicher leiden, als irgend ein Anderer, weil jegliche trübe Erfahrung als ein Stoss gefühlt wird, der wider ihren Menschheitsglauben geführt wird, wie unendlich dankbar müssen sie dem Schicksal sein, das sie der miterlebenden Anschauung eines solchen Granitmenschen, wie dieses Bismarck, gewürdigt hat. Gewiss, sie sahen, wo auch er ein Mensch war, und den Schmerz darüber haben sie oft genug lebhaft geäussert. Aber das, was in ihm über das Alltagsmass der Menschheit hinausragte, ist darum auch von Niemandem mit solcher Glut und Dankbarkeit empfangen worden wie von ihnen. Dass in einer Zeit, wo so vieles zerstiebt, mürbe wird und verfault, wo Manche mit eitler bitterer Ironie und mit perverser Wollust ihren eigenen Verfall witzig beobachten und

einen Glorienschein weben für die Décadence, dass da einer ist, der wie Atlas den Erdball auf seinen Schultern trägt, seufzend zwar und grollend manchmal, doch auch wieder humorvoll-gelassen, und dass er von unserer Rasse ist, die wuchtigste Verdichtung und Pulskraft unserer Art — das giebt eine so stolze und trostreiche Gewissheit, dass allein schon daran zu denken bereits Dichten ist.

Und die letzten Jahre sahen wir ihn als Patriarchen, als prophetischen Priester eines neuen Delphi, zu dem die deutsche Welt wallfahrtete, und dem die Spitzen und Würdenträger der Gesamtmenschheit ihre Huldigung darbrachten. Das Bild „Bismarck in Friedrichsruh", wie grosse Ähnlichkeit hat es doch mit dem Bilde des alten Goethe in Weimar. Beide liehen dem deutschen Lande einen hellen Glanz, dessen Wohlthat die Mitlebenden geniessen durften (ob sie sich gleich dessen nur selten bewusst wurden). Und sie sind fast gleich alt geworden. Blos um neun Monate hat Bismarck die Lebensdauer Goethes überflügelt. So gehören sie zusammen, mehr als Goethe zu irgend einem Dichter, mehr als Bismarck zu irgend einem Politiker. In ihren Anschauungen und oft auch in ihren Zielen, noch mehr fast in ihrem Verhalten gleichen sie sich oft erstaunlich. Vieles, was der alte Goethe gedichtet oder gesprochen hat (in den „Wanderjahren", zum Kanzler von Müller oder zu Eckermann) klingt uns an, als käme es aus dem Munde Bismarcks. Es ist jenes Kraftgefühl des Individuums, das sich bei Beiden so wunderbar vermählt mit dem Instinkt-

gefühl für die Macht und die Bedürfnisse der Massen, der von Grund aus selbstherrliche, ja revolutionäre Geist, der sich mit tiefer, demütiger Überzeugung vor dem Heiligtume der Traditionen und des zufälligen Geburtsrechtes beugt. So darf man wohl sagen: sie bilden eine moralische Einheit, und, ohne dass Einer von ihnen seinen Standort zu verlassen braucht, können sie sich über Zeiten und Menschen hinweg die Hände reichen. Gewiss, gewiss, sie sind sehr verschieden! Aber nicht lange wirds dauern, so wird das Volk wissen, wie eng sie zu einander gehören ... Und auch das ist eine Erscheinung, die gerade die Dichter unseres Volkes wundersam berühren wird ....

— — Als ich die Nachricht vom Tode Bismarcks heute empfangen hatte, da war mir zumute, als stände die Weltuhr still, und als müsse die Erde einen Moment lang aufhören, sich zu drehen. Ganz in Sinnen verloren, stand ich in meines Vaters schönem Garten. Da kam mein vierjähriges Töchterchen auf mich zugesprungen und begrüsste mich stürmisch. Ich nahm das Kind bei der Hand und ging schweigend mit ihm in den Wald. Dort fing ich an, ihm von Bismarck zu erzählen, und ich freute mich des lauschenden Gesichtchens. Doch das Kind wollte zeigen, dass es mich verstand, und unversehens fragte es mich:

„Der hat wohl Alle lieb gehabt?“

Betroffen hielt ich inne und starrte das Kind an. Die Frage, in ihrer Unbewusstheit, klang mir fast grausam, gleich als ob sie in einer prächtigen Land-

schaft eine kahl gebliebene Stelle intensiv beleuchtete. Ich beugte mich zu meinem Kinde hernieder und strich ihm übers Haar. Sanft flüsterte ich ihm zu:

„Er hat uns gross gemacht!“

Und wir gingen hin und pflückten uns einen prangenden Feldblumenstrauss.

Goslar a. H. 31. VII. 98.

Nach dem Erscheinen der „Gedanken und Erinnerungen".

I.

Es soll hier nicht die Rede sein von Politik, Historie, Memoirenlitteratur. Und überhaupt nicht von Gelehrsamkeit. Mit reinen menschlichen Sinnen hat Einer das grosse Buch unseres Bismarck gelesen, die „Gedanken und Erinnerungen", und er will Zeugnis davon ablegen, wie tief er ergriffen wurde. Mit kühler Neugier trat er heran, als an das Bild einer ihm fast fremden Welt, und roten Antlitzes, klopfenden Herzens nimmt er jetzt Abschied, als von einer Welt, die nun auch die seine ist. Denn es ist die Welt, die er von jeher als die seine sich erkor: die der Künstler, der Menschen . . .

Goethe hat einmal gesagt, ein Dichter sei — und wir dürfen erweitern: ein Künstler — „wer mit Bewusstsein ein Mensch ist". Ein Wort, das in seiner Schlichtheit zum Tiefsten und Dauerndsten gehört, das der grosse Weltweise uns hinterlassen hat, ein Wort, dem eine erlösende Kraft innewohnt. „Mit Bewusstsein ein Mensch!" Das ist nicht etwa ein Be-

wusstseinsmensch, ein Intellektueller. Sondern einer, der sich bewusst ist, dass die Menschen nur selten Menschen sind, und dass es doch kein heiligeres Pfund für den Einzelnen giebt, als seine Menschlichkeit. Die Menschlichkeit ist darum allem Dem entgegengesetzt, was die Leute thun, was sie als ihre wichtigsten Interessen zu betrachten pflegen, worum sie sich sorgen, wonach sie begehren. Sie ist allem Dem entgegengesetzt, wodurch die Leute sich mit äusserster Beflissenheit zu Knechten machen: zu Knechten anderer Leute, zu Knechten von Regeln und Herkömmlichkeiten, zu Knechten der Furcht in ihrem Innern. Wer mit Bewusstsein ein Mensch ist, der thut gewisslich mancherlei, was auch die Leute thun: denn er weiss, dass es ein Mittel der Herrschaft ist, sich von den Leuten scheinbar wenig zu unterscheiden. Aber wo sie gebunden sind, da weiss er sich frei. Er lacht über das, was jene so wichtig dünkt, und macht es nur mit als schützenden Mummenschanz. Soll er sich wegen seiner Nacktheit etwa totschlagen lassen? Nein, Maske drüber, doch so, dass die Glieder sich frei und herrlich regen, und dass die Nacktheit fühlbar bleibt, auch unter der Maske! Aber dann kommt plötzlich der leidenschaftliche Augenblick, wo die Maske drückt, wo sie herunter muss, und ob sie in Fetzen ginge, wo der nackte strahlende Menschenleib sich frei reckt im Licht der Sonne, lächelnd und trotzig. Dann staunt die Welt, in Angst und Beklemmung. Sie weiss nicht: ist's Prophetie? ist's Ruchlosigkeit? ist's Offenbarung? Ach, es wird wohl

ein Kunstwerk sein, das Euch so zagende Furcht erregt! Geht hin und betet in Dankbarkeit, dass Ihr einen Menschen habt schauen dürfen!

In Bismarcks Leben ist der Augenblick häufiger eingetreten, wo er die gewohnte Maskentracht sich herunterriss und sich mit stolzem Bewusstsein als nackten, ganzen Menschen darbot — er hat Hass und Liebe, Bewunderung und Verketzerung gelassen heraufbeschworen und gleichmütig ertragen. Noch einmal bietet er sich jetzt als Mensch dar, nach seinem Tode. Und das in einem Buch, das äusserlich fast wie ein Handbuch der Diplomatie, das ist der Kunst, sich zu verkleiden, anmutet. Hilft alles nichts! Je mehr Masken er weise vor uns auskramt, desto leuchtender stets wird seine Nacktheit. Jemehr er zeigt, wie man sich verbergen könne, desto weniger verbirgt er sich. „Die Masken brauche ich blos, um frei zu sein!" spricht jede Zeile. Und frei ist das Buch, furchtlos-frei, grausam-frei, bezaubernd-frei. Die Leute, die Höflinge werden ein Klappern kriegen!

* * *

Die Menschlichkeit Bismarcks und das dieser innewohnende Künstlertum ruht überall auf dem Grunde der Rasse seines Volkes. Aber überall auch erhebt er sich über die Rasse: er ist deren Genie gewordene Kraft, ihr Wille, der sich selbst zur Intelligenz wandelt. Ihm fehlen durchaus nicht die chaotischen Seiten der Menschheit: das Jähe, Impulsive, Schreckliche; das Zügellos-Losbrechende, Zertrümmernde; und auch

das Weiche nicht: eine Leichtverletzlichkeit und Empfindsamkeit ist ihm eigen, die von Weinkrämpfen geschüttelt wird, wo sie das feindselige Eindringen fremder Gewalten spürt, wo sie die Frucht der Arbeit wie ein Luftschloss zergehen sieht. Dieser Koloss in der preussischen Kürassieruniform kann schluchzen und weinen wie ein Kind und ein Wilder. Aber diese lockere Brodelmasse, die bei den meisten zur kalten Lava erstarrt ist, übt nur in den allerseltensten und ganz kurzen Momenten ihre eruptive Herrschaft bei ihm aus. Sonst ist er ihr Herr. Mit mächtiger Faust knetet und formt er sie, benützt er sie als eine vulkanische Kraft, die er zu lenken versteht und deren furchterregende Ausbrüche er planvoll regelt und ausspielt. Wenn es richtig ist, dass Goethes Lebensarbeit darauf gerichtet war, den Dämon in sich zu bezwingen, so muss von Bismarck gelten, dass er sich die Kunst erwarb, den bezwungenen Dämon als Mauerbrecher zu verwenden. Weil diesem eisernen Willen die in ihm aufgehäufte gewaltige Naturkraft gehorchte, deshalb allein ward er so unwiderstehlich und vermochte den Völkern und Herrschern seiner Zeit Gesetze vorzuschreiben. Also nicht etwa in der blossen barbarischen Kraft, in der Beherrschung dieser Kraft liegt das Geheimnis von Bismarcks Persönlichkeit und Erfolg: in dieser höchst kulturellen Erscheinung einer in sich erstarkten Selbstbezwingung, Selbstzucht, Masshaltung, Besonnenheit. Das ist der Bismarcksche „Wille", eine ungeheure Gewissheit über sich selbst. Nur dieser Gewissheit verdankt er seinen Erfolg. Durch diese

Gewissheit vermochte er die anderen, die Ungewissen zu beherrschen.

So ist der *Furor teutonicus* in ihm mit dem *Magister teutonicus* wie in Eines verschmolzen. Und das weist ihm die Stellung an zu seinem Volk, die Stellung zugleich zu seinem „Herrn", dem von der Vorsehung bestellten Beherrscher des Volkes. Das Volk war ihm niemals etwas Gleichgiltiges, gewissermassen eine *quantité négligeable.* Aber es war ihm der „blinde Hödur", dem er die Sehkraft lieh. Und es war ihm der Boden, auf dem er fusste, das Meer, auf dem er segelte, das Wetter, nach dem er sich einrichtete. Aber dem dumpfen Willen der Vielen setzte er den klaren Willen des Einen gegenüber, einen gleichsam repräsentativen Willen, in dem mancherlei Willenskräfte zusammengeströmt waren und sich gegenseitig geläutert hatten. Man verstehe mich genau: dieser eine Wille ist nicht immer der Wille eines bestimmten Einzelnen, also Bismarcks, sondern er ist die Einheit im Willen des ganzen Volkes und der ganzen Zeit, eine Einheit, der der Einzelne sich mehr als einmal anzuschmiegen hatte, wenn er der repräsentative Ausdruck jenes höheren Willens bleiben wollte. Nur kraft seiner wunderbaren, nie das Eigentümliche der Persönlichkeit opfernden Anpassungsfähigkeit, Umwandlungs- und Entwickelungskraft hat es Bismarck so lange Zeit vermocht, der Repräsentant des deutschen Volkswillens zu bleiben, die Klarheit zur Dumpfheit, die Bewusstheit zur Elementarkraft. Er lenkte, aber er liess sich tragen. Er wusste, dass er die Woge

nicht machen konnte, aber dass er, woher sie auch kam und wohin sie ging, sie benützen musste, wollte er Fährmann bleiben. Und weil er selbst Volk vom Volke war, und Woge von der Woge, nur alles etwas höher, feiner, gereinigter, bewusster, deshalb wusste er instinktiv, was das Volk wollte und wohin die Woge ging — selbst in den nicht ganz seltenen Fällen, wo das Volk den Gang der Woge anders ansah als er, und wo auch er — wer dürfte dies leugnen! — dem Irrtum ausgesetzt war.

Dieselbe eigentümliche tiefberechtigte Mystik, die in Bismarcks Verhältnis zum Volke waltet, ruht auch in seinem Verhältnis zu seinem Herrn und Kaiser. Er machte das deutsche Volk gross als „Diener" Kaiser Wilhelms, und es war die gleiche Liebe, die ihn dabei trieb. Das royalistische Gefühl in Bismarck war so ursprünglich und stark, dass, wenn ihm die Liebe zu seinem Kaiser gefehlt hätte, ihm die Kraft gefehlt haben würde, dem Volke zu helfen. Es war dies ein Gefühl von religiöser Demut, das die eigene Kraft, und sei es die übermenschlichste, viel zu gering bemass, als dass sie sich hätte vermessen dürfen, blos um ihrer selbst willen das Schachbrettspiel mit Völkern und Schicksalen zu wagen. Seine Kraft, das fühlte er, hatte er nicht geschaffen, sie war ihm gegeben, und deshalb konnte er sie auch blos verwenden als Instrument in der Hand eines Höheren — des Gottes, an den er glaubte, aus dem tiefsten Bedürfnis seines germanischen Gemütes. Gleichwie ihm aber das Volk das Symbol der Natur war, so erschien ihm sein Kaiser

als Träger und Symbol der göttlichen Vorsehung, ohne die er selbst nicht mehr war denn ein gebrechliches Rohr.

Aber neben der mystischen Auffassung ging die reinmenschliche und durchdrang sich mit ihr. Jedem Kaiser würde Bismarck in gleichem Masse die Treue gehalten haben, intimster Ratgeber konnte er nur Dem sein, an den ihn die menschlichen Bande der Liebe knüpften, mit dem von Mensch zu Mensch ein dauerndes Einverständnis, ob auch unter schweren Kämpfen im Einzelnen, erzielbar war. Die Mystik konnte für einen Bismarck nur Gefühlshintergrund sein; das Wesentliche blieb für ihn die praktische Verständigung auf dem Boden realer Thatsachen und Ansprüche. Nie hat er der Mystik gestattet, die notwendigen Entschliessungen des Augenblicks zu beeinflussen oder zu färben. Hier konnten nur der klare Verstand, der klare Blick und der klare Wille helfen. Und die setzte er seinem Kaiser entgegen, mit der äussersten, zu allen Folgerungen bereiten Energie, wo er die Wege, die der Monarch beschreiten wollte, unzuträglich und bedenklich fand. Je mehr ihm die Endentschliessung seines Herrn als ein Heiliges und Unerschütterliches galt, desto mehr fühlte er sich vor seinem Gewissen verpflichtet, mit Aufbietung all seiner Kräfte diese Entschliessung seinerseits in die richtigen Wege zu leiten. Denn trug der Kaiser auch allein die Verantwortung vor Gott, so trug er doch, so lange er im Amte blieb, die Verantwortung vor dem Volk und vor dem Kaiser und vor der Geschichte. Und

dieser Verantwortung sich jederzeit mit dem reizbarsten Empfinden bewusst geblieben zu sein, das ist eine der höchsten Charaktereigenschaften Bismarcks gewesen und eine Frucht seiner unvergleichlichen Selbsterziehung. Er selbst schätzte die Last der Geschäfte für ein Kinderspiel gegen die Last der Verantwortung, die seine Nerven und seinen Schlaf oft in zerstörerischer Weise angriff.

Diese hochgespannte moralische Empfindlichkeit eines Realpolitikers und Immoralisten ist eines der wundersamsten seelischen Phänomene, die ich kenne. Bismarcks Moral gehörte ganz und ausschliesslich seinem Lande, dem aber auch im höchsten Grade; auf Menschheitsbeglückung im Generellen liess er sich nicht ein. *„Charity begins at home“* sagt ein kluges englisches Sprichwort: hat Liebe daheim ihr Gutes gestiftet, so wird sie wohl auch ins Weite wirken. Bismarck fühlte sich durch den Zwang geschichtlicher Verhältnisse, geographischer Erwägungen und politischer Traditionen dazu verpflichtet, einzig das Wohl Deutschlands im Auge zu behalten und das Heil anderer Länder der Fürsorge ihrer eigenen Lenker zu überlassen. Aber er blieb sich auch jederzeit bewusst, dass ein in ruhiger Kraft blühendes Deutschland auf alle anderen Kulturnationen des Erdballs segensreicher Ausstrahlungen mächtig sein würde. Natürlicherweise kam es darauf an, die Interessen Deutschlands in einem wahrhaft grossen Sinne zu vertreten und sich nicht von einer knausernden Utilitätspolitik zu kleinlicher Vorteilsjägerei verleiten zu

lassen. Deutschlands höchster Vorteil aber, darüber war sich die Bismarcksche Politik klar, bestand einzig und allein in der Wahrung seiner Würde, Unabhängigkeit und Vertrauenswürdigkeit. Gleichwie Bismarck selbst, als er sein Amt übernahm, von Nichts weniger geleitet war als von Eitelkeit und Ehrgeiz, so hat er auch aus seiner Weltpolitik Eitelkeit und Ehrgeiz, als die verderblichen Urheberinnen der Schwäche und der Verblendung, gänzlich verbannt. Nur wer das Ganze ins Auge fasst, kann den Mut haben, sein Alles zu wagen. Und nur wer der Sache dient, der Idee, ist bereit, sein Leben zu opfern. Bismarck aber hatte die Kraft, nicht blos selber sein Leben und seine Ehre zum Einsatz zu bringen, sondern auch Andere, wie seinen König, zu dergleichen zu begeistern. Jene Selbstgewissheit, die seinen Erfolg machte, beruhte nicht zum letzten in der stolzen und kalten Bereitheit, für das, was er verfocht, in den Untergang zu gehen.

Es ist das die gleiche Gesinnung, die auch den Künstler beseelt, wenn er, einer trägen und wahnbefangenen Welt zum Trotz, ein Künder neuer dämmernder Schönheit wird. Gleichwie der Künstler hungert und darbt, sein Werk im Herzen, das ihm Unsterblichkeit verheisst, und wie er durch kein Gelächter, durch keinen Hass, durch keine Bedrückung, durch keine Gleichgiltigkeit sich irremachen lässt an dem Ziel, die flehend ihn umwandelnden Schemen seiner Traumwelt mit dem roten Blut seiner Schöpferkraft zu tränken und ihnen das Leben zu geben, so

erscheint uns auch Bismarck mit gleicher Gestalt und Geberde, als der schweigende Woller seines gewaltigen Werkes, der Gründung des Reichs. Er steht vor uns gespenstisch, als der vom Schicksal erkorene einsame Mann, Furchtlosigkeit im Auge, Unerbittlichkeit auf der bleichen, magisch leuchtenden Stirn. Gift, Geifer, Galle spritzen zu ihm empor, er schreitet unbeirrbar vorwärts und thut, was ihm befohlen ist, befohlen vom Schicksal und von seinem Gott. Wahrlich ein Künstler, wie Dante einer, wie Galilei und wie Michel Angelo, und wie Beethoven, wie Nietzsche!

II.

Wir kennen jetzt den Individualitätsboden, aus dem der Mann erwuchs. Es harrt unser die weitere Aufgabe, ihn bei seinem Werk zu belauschen, ihn auch hier als „Künstler" zu erkennen.

Den Traum der deutschen Einheit träumte Bismarck mit vielen Tausenden zusammen. Die ganze Zeit träumte ihn. Jeder, der mit Sinn und Sehnsucht in ihr lebte, träumte ihn mit. Aber während die Meisten wie schlummertrunken tappten, sich von der Vision der schönen Bilder berauschen liessen, die Schärfe des Gedankens, die Kühle des Wollens darüber einbüssten, schüttelte Bismarck schon frühzeitig die Schlummerschwere des Traumes von sich ab, weil er erkannt hatte, dass nur dem Wachen das Werk gelingen konnte. Er träumte jetzt nicht mehr, er dachte; er schwärmte nicht mehr, er beobachtete; er sehnte sich nicht mehr, er arbeitete. Und während er un-

verrückbar das Ziel im Auge behielt, das Anderen in duftiger Ferne verschwamm, vollbrachte er langsam, planvoll sein Werk.

Seinem Gesamtverhalten lag unerschütterlich die eine Überzeugung zugrunde, dass das vom Volk Gewollte nur durch die Dynastien verwirklicht werden könne, und dass Preussen dabei die Führung haben müsse. Nur darin erblickte er eine Gewähr für den Bestand. Allein die deutschen Dynastien, nicht zuletzt die preussische, widerstrebten, und die auswärtigen hatten ihr grosses Interesse daran, dieses Widerstreben noch zu stärken. Der Arbeitsboden war also der denkbar ungünstigste. Er musste um und um gepflügt werden, wenn er sich tragfähig erweisen sollte, gepflügt mit Eisen und mit Blut. Dynastien mussten erschüttert werden, Dynastien mussten verschwinden, Dynastien mussten neu gekräftigt emporstreben. Völker mussten mit einander ringen auf Schlachtfeldern, Völker mussten versöhnt werden, nachdem sie sich gegenseitig die tiefsten Wunden geschlagen hatten. Alles das war aus der Notwendigkeit geboren. Der Plan, der zum Ziele führte, war verbrecherisch-schön. Aber alle grossen Umwälzungen und Befreiungen sind, solange die Weltgeschichte währt, nur durch Verbrechen vollzogen worden. Verbrechen nennt man den gewaltsamen Bruch von Herkommen und Verträgen, wenn der Starke die „ewige Krankheit" ererbter Gesetze durchbricht und zerstört, und, um Gesundheit, Lebensatem zu erlangen, das Recht aufpflanzt, „das mit ihm geboren ist" — das Recht des Stärkeren. Die

Gerechtigkeit erscheint dadurch für eine Zeitlang aus den Angeln gehoben; aber es ist nur, damit *summum jus* nicht *summa injuria* werde; und mit frischen Lebenssäften stellt sich, durch natürlichen Prozess, die Gerechtigkeit von selber wieder her. Deshalb werden die siegreichen und notwendigen Verbrechen von der Geschichte entsühnt und geheiligt und von den Völkern als Helden- und Befreiungsthaten verehrt. Aber nur die klügsten, verantwortungsvollsten, todbereitesten Männer, nur die Werkzeuge des Schicksals und Diener Gottes, nur die schaffenskräftigen „Künstler" sind erkoren, solche siegreiche und heilige Verbrecher zu werden und durch die Jahrtausende meteorhaft zu strahlen.

Was Bismarck dergestalt im Grossen ins Werk setzte, das konnte erfolgreich nur dann werden, wenn es mit der peinlichsten Sorgfalt vom Schöpfer selbst bis ins Kleinste ausgearbeitet wurde. Ein Meister der friedlichen Kleinarbeit war aber Bismarck im höchsten Grade — die Welt weiss es: ein Meister der Diplomatie! Die Meisten sehen ihn sogar nur als solchen, sie berechnen seine Mittel und Mittelchen und suchen daraus seinen beispiellosen Erfolg fürs Durchschnittsverständnis zu konstruieren. Ein klägliches Bemühen! Bismarcks Erfolg liegt einzig in seiner grossen Natur. Die „Mittel", die er anwandte, sind dieser Natur notwendige Äusserungsformen, gesiebt durch das feinste Haarsieb des Verstandes. Da giebt es Einige, die sehen seine Schlauheit; flugs nennen sie ihn einen „Fuchs". Andere spüren in

ihm die Brutalität auf; und diese nennen ihn einen „Barbaren“. Die Ganzklugen aber halten sich an seine Offenheit; und diese nennen ihn einen „Jesuiten“. Bismarck — ein Jesuit, der die Ehrlichkeit als Mittel zum Zwecke des Betruges perfide angewandt habe: diese Auffassung ist zu „intelligent“, als dass man stillschweigend an ihr vorübergehen dürfte! Ob die Leute, die also sprechen, ganz ernstlich glauben, dass es so leicht sei, Offenheit als klugen Schachzug zu verwenden? dass das blos ein bischen Geschicklichkeit und Übung erfordere? dass im Grunde blos der „Einfall“, diesen Kniff einmal zu versuchen, das wirklich Neue und Eigenartige daran sei? dass hinterher es Jeder nachmachen könne? Eines will ich den Herren zugeben, unumwunden: Bismarck war sich der Wirkung seiner Offenheit bewusst! Er wäre ein Stümper gewesen, wenn das nicht der Fall gewesen wäre. Aber dass er es wagen durfte, offen zu sein, ohne dass er damit alle Karten aus der Hand gab, ohne dass er sich seinen Feinden auf Gnade und Ungnade auslieferte, ohne dass er sich durchsichtig machte für jeden probierenden Anfänger und diplomatischen Lehrling, das war das Grosse an ihm, der unmittelbare Ausfluss seiner Natur, die durch den angeborenen Zug einer verwegenen Ehrlichkeit verblüffte, wo Andere sich feige duckten und hinterlistig zischelten. Warum zerhieb Alexander den gordischen Knoten? Weil er wusste, dass dieser Knoten nichts Besseres wert war, als dass man ihn zerhieb! Weil er die Notwendigkeit nicht einsah, sich die Finger

daran zu zerdröseln! So zerhieb auch Bismarck manchen gordischen Knoten der Politik durch seine mutige Offenheit und schuf sich so Aktionsfreiheit für kostbarere Arbeit als das Aufdröseln spitzfindiger Verwickelungen. Dass er auch dieses Letztere kannte, hat er oft genug bewiesen. Er musste nur vorher eingesehen haben, dass diese langwierige Geduldarbeit notwendig war und nicht besser durch eine schnelle, geradewegs zum Ziel dringende Aktion ersetzt wurde.

Die diplomatische Kunst, als deren gewaltiger Meister Bismarck allgemein gefeiert wird, hat zu Grundvoraussetzungen überall eine ganz persönliche Menschenkenntnis und tiefdringende Psychologie. Gewiss ist auch die vollkommene Beherrschung der technischen Mittel, sind die Charaktereigenschaften der Selbstbeherrschung, Geistesgegenwart und Entschlussfähigkeit von allerhöchstem Wert. Aber mit alledem wird man sich bei der sublimsten Begabung doch Schlappe über Schlappe holen, wenn nicht der durchdringend-scharfe Blick für alle menschlichen Verhältnisse und die teils apriorische, teils durch Erleben und Erfahrung erworbene Kenntnis der Triebfedern menschlichen Thuns hinzukommen. Kurz heraus: Der Diplomat wird um so grösser sein, je mehr er diejenigen Eigenschaften zu allem Übrigen hinzubesitzt, die sonst den Dichter ausmachen: die Hüllen der Menschen zu durchschauen und ihre untersten Triebkräfte ans Licht zu ziehen. Es ist meine feste und ernste Meinung, dass Bismarck darum unter all seinen Zunftgenossen der weitaus grösste Diplomat war, weil

in ihm am meisten vom Dichter steckte, etwas von einem Shakespeare und Goethe, Dostojewski und Tolstoi — und das nur um dessentwillen, weil er gleich ihnen „mit Bewusstsein ein Mensch" war! Denn nur vor Dem springen die Schalen der Menschlichkeit auf, der aus dem „Mensch-sein" sich einen Beruf und eine Lebensaufgabe macht; der die Instinkte der Menschheit mit solcher Kraft und herrischer Liebe in sich nährt, dass er fest entschlossen ist, sie niemals unterzuordnen; der alle Fühlfäden, die ihm die Aussenwelt in die Hand spielt, stets am Centralpunkt des eigenen Wesens anzuknüpfen und zu befestigen vermag; der von sich aus die Anderen kennt, weil er die Anderen alle in seinem Wesen umschlossen hält. Und diese rein-dichterische, man könnte auch sagen: prophetische Intuition zeigt sich als der helle beseelende Mittelpunkt der Bismarckschen Weltregierungskunst. Darum allein ist er in seinen Mitteln stets so neu und überraschend gewesen, weil er die Mittel den individuellen Verhältnissen und Persönlichkeiten genial anzupassen verstand. Dabei ist es ganz gleichgültig, ob es sich etwa um die Psychologie eines deutschen Potentaten und seines vertrauten Ratgebers, oder um Stimmungen oder Verstimmungen eines auswärtigen Machthabers, oder um die ehrgeizigen Pläne eines ränkevollen Ministers, oder um die stillen Machenschaften werbender Koalitionen, oder um das kreisende Dämmern volkheitlicher Instinkte handelt. Alles dieses liegt wie ein Buch klar aufgeschlagen vor Bismarcks Blick. Aus der

intimen Kenntnis und wägenden Berücksichtigung aller dieser Faktoren und „Imponderabilien“ fasst er seinen Entschluss und führt ihn mit allzeit wacher Aufmerksamkeit, aller Schwierigkeiten, aller Vorteile sich peinlich bewusst, durch. Er selbst sagt, bescheiden und nüchtern, es komme beim Diplomaten überall darauf an, das richtige „Augenmass“ zu haben, d. h. die Dinge und Entfernungen weder zu gross noch zu klein, sondern Alles in natürlichen Massen und Verhältnissen zu erblicken. Diese scheinbar einfache Anforderung ist dennoch von kompliziertester Art und mit dem blossen Mutterwitz und guten Willen nicht zu lösen. Allein schon das Durchsickern von Sympathien und Antipathien, oder die allzugrosse Beflissenheit in der Verfolgung eines einzelnen Zieles, oder eine falsche Reizbarkeit des Ehrgefühls, von Ungeduld, Eitelkeit, Erschlaffung der Aufmerksamkeit ganz abgesehen — verwirren und trüben den Blick. Bei Bismarck aber war die umsichtige Behandlung aktueller Fragen gleichsam noch das Allerwenigste, weil etwas unbedingt Selbstverständliches; das Hauptziel seiner Arbeit war auf dasjenige gerichtet, was er „prophylaktische Politik“ nannte, und worein er seine weiten und mannigfaltigen Sorgen für die Zukunft beschloss. Ihm kam es darauf an, für sein durch centrale Lage den verwickeltesten Gefahren ausgesetztes Vaterland derartige Bedingungen des Wachstums zu schaffen, dass diese auch nach seinem Heimgange ruhig fortwirken und bei vortretenden Fragen ein rasches und klares Entschliessen

vorteilhaft ermöglichen sollten. Seine Behandlung Russlands, Österreichs, Englands, auch Frankreichs und Italiens sind muster- und meisterhaft durch die besonnene Umsicht, mit der den individuellen Verhältnissen und Entwickelungsmöglichkeiten Rechnung getragen ist. Jedes dieser Länder war ihm ein lebendiger Organismus mit natürlichen Ernährungs- und Entwickelungsbedingungen, und die verglich er aufs sorgfältigste mit den Daseinsbedingungen jenes anderen Organismus, von dem er selbst ein Teil war und für dessen Gesunderhaltung er sich verantwortlich fühlte. Von kalter abstrakter Berechnung ist hier also nirgends die Rede, sondern von einer wahrhaft künstlerischen und grosszügigen Behandlung lebendiger Kräfte, deren Triebe und Dränge der Meister zu empfinden und zu leiten wusste, weil sie ein Teil seiner selbst waren, das all dieses quirlende und quellende Leben gleichsam in sich umschloss. Die künstlerische Begabung als solche ist ihrem Wesen nach stets die gleiche; blos der Stoff wechselt, in dem sie sich ausdrückt. Bei Bismarck waren die realen Verhältnisse des von uns Allen gelebten Lebens der Stoff, nichts Erdachtes oder Geträumtes. Um diesen Stoff zu beherrschen und zu gestalten, bedarf es all jener Kräfte, die den Künstler machen, nicht blos derer des Willens und des Geistes, sondern ebenso des rein-ästhetischen Sinnes und der Phantasie.

III.

Wunderbar, Bismarck sprechen zu hören! Diese so überaus leichte Verbindung von Gedanken und Bildern, diese Schlagkraft des Wortes auf sich wirken zu lassen! Und wie lebendig unablässig das Gedächtnis mitarbeitet, eine wahre Schatzkammer des Geistes, die über königliche Vorräte gebietet, unerschöpfliche! Der Reichtum an Einfällen, die geistvolle Art, mit Liebe und Laune ihnen nachzugeben, erinnert mich zumeist an einen Schriftsteller und Dichter, der wenig Wochen nach Bismarck verschied, und der mit ihm der gleichen märkischen Erde entspross: Theodor Fontane. Gewiss, die Beiden sind von gänzlich verschiedener Art. Der Eine war ebenso leidenschaftlicher Zuschauer als der Andere leidenschaftlicher Akteur. Der Eine war eine vorwiegend liebenswürdige kontemplative Natur, der Andere ein erzgerüstetes kriegerisches Phänomen, dessen letzte scherzenden Gedanken noch wie spielende Blitze anmuten! Aber wenn man die Beiden plaudern hört, wie sie mit wenigen starken Strichen Menschen und Verhältnisse zeichnen, wie sie mit schlagenden Vergleichen alles Dasein erhöhen und verknüpfen, wie sie die Spaziergänge des Gedankens lieben, in denen sie immer neue Triften, neue Prospekte vor uns aufreissen, dann spürt man doch den sehr verwandten Ton: einen geraden märkischen Verstand, belebt und gemildert durch die tändelnde Anmut gallischer Spottlust und romantischer Ironie. Der Bismarck'sche

Witz, seine „Lästerzunge“, war zeit seines Lebens überaus gefürchtet. Da wurde Nichts geschont, nicht der Kammerdiener und nicht die Majestät. Eine Stunde Bismarck sprechen hören, und alle Menschen wurden unsäglich klein! klein dadurch, dass sie gegen Ihn sich abzuheben hatten! klein in ihrem schwachmütigen kurzsichtigen Ringen mit dem Schicksal! In seinen „Gedanken und Erinnerungen“ hat er sich freilich bedeutend gemässigt. Sein künstlerisches Gefühl liess ihm keinen Zweifel darüber, welch ein Unterschied bestehe zwischen einem wie Feuerwerk verknatternden Gespräch und einem Buch, dessen Sätze in die Ewigkeit schauen. Trotzdem spürt man auch hier allenthalben die Nachwehen des Kampfes, des Hasses, der Verachtung; aber Witz und Medisance sind behutsam in diplomatisch-milde Formen gehüllt. Auch ist ja das Ganze durchaus nicht etwa ein Buch der Bosheit; es ist ein Buch der Sorgen, der Rechtfertigung und der anhänglichen Treue; es ist eine Art von Testament.

Bismarck begriff, dass er eines litterarischen Kunstwerkes bedurfte, um das Kunstwerk seines Lebens vor Aller Augen hinzustellen. Er wollte mit grossen Augen zurückblicken, in grossen Zügen sich und die Welt, sich und das Schicksal für uns erstehen lassen. Er wollte sich als den Zürnenden und als den Liebenden, als den Dienenden und Herrschenden, den Ruhenden und Schaffenden für uns offenbaren. Und das hat er mit wundervoller Kraft erreicht: Bismarcks Persönlichkeit wird wie durch Magie vor

uns lebendig, visionär und doch greifbar, heiterzugänglich und doch ewig-undurchdringbar. Wir spüren den Menschen und den Genius; und während wir mit dem Einen vergnüglich plaudern, müssen wir uns gleicherzeit vor dem Anderen in Dumpfheit beugen. Er setzt sich behaglich an den Webstuhl und zeigt uns lächelnd die Griffe: „seht, so hab' ich es gemacht!" — es ist, als müssten wir's nachmachen können — aber wenn wir uns gleichfalls hinsetzen wollen, durchfährt uns ein schreckhafter Schauder: es ist der Webstuhl des Schicksals! — viel zu gross für uns!

Das Einzige ist, dass wir versuchen dürfen, ihm begreifend nahezutreten. Und das können wir am besten dadurch, wenn wir sehen, wie er Andere begriff. Er stellt sie vor uns hin, leichthändig und gelassen, etwa wie ein Riese sein Spielzeug aufbaut. Der diplomatische Menschenkenner wird, fast ohne dass er's weiss, zum künstlerischen Menschengestalter. Er kann eben auch Dieses, sowie er Alles gekonnt hat, wozu die Not ihn trieb. Natürlich giebt er uns nicht peinlich ausgetuschte Bilder sondern flotte Skizzen, in denen das Leben zittert. Oft stellt er mit einer einzigen Wendung einen ganzen Menschen vor uns hin, etwa wenn er den General von Radowitz den „Garderobier des mittelalterlichen Phantasie-Königs Friedrich Wilhelm IV." nennt. Aber so lässt er uns Alle fühlen, Alle in ihren ernsten Strebungen und eitlen Selbsttäuschungen, in den Bedingungen und Grenzen ihrer Natur und in den oft krampfhaften Bemühungen, darüber hinauszukommen. Er notiert

scheinbar kleine Charakterzüge und deckt in Wirklichkeit den ganzen Menschen vor uns auf. Selbst wo er geflissentlich schont, wirkt er in seiner schreckhaften Überlegenheit noch schonungslos. Die vollkommen hoffnungslose Misswirtschaft unter Friedrich Wilhelm IV., die ewige Ratlosigkeit, das hilflose Tasten und Probieren, den Dünkel, das Schwärmertum, den Edelmut der Schwachheit wird niemals ein Historiker so, in aller Ehrfurcht vernichtend, aufdecken können. Dieses Preussen, das Fusstritte bekam und sie noch nicht einmal zu spüren schien, ist mit dem Ingrimm des Schmerzes und der Liebe, und zugleich doch auch mit der Ruhe der Befriedigung, dass derlei jetzt unmöglich sei, geschildert. Und drei Männer sehen wir zu dieser zerrütteten Zeit in einem Gegensatz der Kraft und der harrenden Klarheit: Bismarck, Roon und den Prinzregenten, den späteren König und Kaiser Wilhelm I. Es sind die drei Heldengestalten des Buches. Moltke und Kaiser Friedrich treten ihnen gegenüber ein wenig zurück; nicht, als ob sie kleiner gesehen wären, aber sie sind mit minderer Sorgfalt ausgeführt. Ein menschlich-wundervolles Charakterbild erfährt Wilhelm I. Es wird uns durchaus nicht verheimlicht, wo er klein war, und welche Schwierigkeiten er dem Lebenswerk Bismarcks oft genug entgegengesetzt hat. Aber er ist in seiner ritterlichen Schlichtheit, Geradheit, Lauterkeit und Tapferkeit überall so liebenswert, dass er selbst in seiner Beschränktheit uns verehrungswürdig wird. Den Menschen so im König

sehen und im Menschen den König niemals vergessen, das konnte nur ein Mann, der mit künstlerisch-freiem Blick das Leben sah und dabei so tief und wahr in seiner Ehrfurchtsempfindung war, dass auch die klarste Erkenntnis sie nicht trüben konnte. Ein ganz besonderes Meisterstück ist das Charakterbild der Kaiserin Augusta, seiner durchlauchtigsten Gegnerin. Ihr Verhältnis zu ihrem königlichen Gemahl, ihr Hineinspielen in die Politik, ihre besondere Vorliebe für Ausländisches und Katholisches wird überall aus dem Centralpunkt der Persönlichkeit verstanden. Liebe hat hier allerdings nicht die Feder geführt; aber darum hat Gegnerschaft den Blick nicht getrübt; das royalistische Gefühl, so wenig es den Menschenkenner täuschen konnte, ist auch hier für den Ausdruck der Empfindung massgebend geblieben. Wer die selbstgezogene Distanz hier ermessen will, der vergleiche etwa die völlig rückhaltlosen Schilderungen, die Bismarck von Napoleon und ganz besonders von seinem intimsten Rivalen um das internationale Prestige, vom Fürsten Gortschakoff, entwirft. Man versteht Bismarcks niederschmetternde Wucht im politischen Kampf, wenn man ihn seine Feinde in solchem Masse durch und durch schauen sieht, dass sie wie Kartenhäuser vor ihm zusammenklappen.

In solchen Schilderungen zeigt sich Bismarck, der Schriftsteller, von seiner blendenden Seite. Treffend hat man ihn in dieser Hinsicht mit dem grossen Stilisten Schopenhauer verglichen. Ganz

anders ist er, wo er schlicht erzählt — da wirkt er wie Herodot und Homer. Ich will nicht lang nach Worten suchen, sondern einfach hierhersetzen, was er über die letzten Stunden Wilhelms I. schreibt.

— — „Der Kaiser sagte, er erwarte von mir, dass ich in meiner Stellung verbleiben und seinen Nachfolgern zur Seite stehen würde, wobei ihm zunächst die Besorgnis vorzuschweben schien, dass ich mich mit dem Kaiser Friedrich nicht würde stellen können. Ich sprach mich beruhigend darüber aus, soweit es überhaupt angebracht schien, einem Sterbenden gegenüber von dem zu sprechen, was seine Nachfolger und ich selbst nach seinem Tode thun würden. Dann, an die Krankheit seines Sohnes denkend, verlangte er von mir das Versprechen, meine Erfahrung seinem Enkel zu Gute kommen zu lassen und ihm zur Seite zu bleiben, wenn er, wie es schiene, bald zur Regierung gelangen sollte. Ich gab meiner Bereitwilligkeit Ausdruck, seinen Nachfolgern mit demselben Eifer zu dienen, wie ihm selbst. Seine einzige Antwort darauf war ein etwas fühlbarerer Druck seiner Hand; dann aber traten Fieberphantasien ein, in denen die Beschäftigung mit dem Enkel so im Vordergrunde stand, dass er glaubte, der Prinz, der im September 1886 dem Zaren in Brest-Litowsk einen Besuch gemacht hatte, sässe an meiner Stelle neben dem Bett, und mich plötzlich mit Du anredend sagte: „Mit dem russischen Kaiser musst du immer Fühlung halten, da ist kein Streit notwendig.“ Nach einer langen Pause des Schweigens war die Sinnestäuschung verschwunden; er entliess mich mit den Worten: „Ich sehe Sie noch.“ Gesehn hat er mich noch, am Nachmittage und dann wieder in der Nacht des 9. um 4 Uhr, aber schwerlich unter vielen Anwesenden erkannt; noch in später Abendstunde des 8. fand eine Rückkehr der vollen Klarheit des Bewusstseins und der Fähigkeit statt, sich den sein Sterbebett in dem engen Schlafzimmer Umstehenden gegenüber klar und zusammenhängend auszusprechen. Es war das letzte Aufleuchten dieses starken und tapferen Geistes. Um 8 Uhr 30 Minuten that er den letzten Atemzug.

Wer im Einzelnen das Gewicht dieser Worte fühlt, die so schlicht und ergreifend sind, der wird auch die geheime Vibration spüren, die sie lautlos durchzieht. Das, was gesagt wird, empfängt erst sein volles Gewicht durch Das, was wir als Unausgesprochenes dahinter ahnen. Und diese Empfindung haben wir während der ganzen Lektüre dieses Buches, haben wir, so oft wir uns die Gesamterscheinung des eisernen Kanzlers vergegenwärtigen: wir fühlen die Gewissheit, dass er bei seinem Hinscheiden seine reifste und tiefste Weisheit mit sich ins Grab nahm. Sein Kunstwerk steht, das von ihm geschaffene Reich, und an uns Alle erging das Vermächtnis, es zu bewahren. Aber Etwas wie ein Geheimnis umwittert dieses Vermächtnis, Etwas wie die Ahnung einer letzten verschwiegenen Erkenntnis.

Wann je wäre die Welt stark genug gewesen, Das zu ertragen, was die Künstler selbst über ihr Werk, das bewunderte und vielgepriesene, als letzte verschwiegene Erkenntnis dachten?!...

Von **Franz Servaes** erschienen bisher:

1887. Die Poetik Gottscheds und der Schweizer (Strassburg, Karl J. Trübner).

1893. Berliner Kunstfrühling (Berlin, Speyer & Peters).

1896. Stickluft. Eine moderne Tragoedie (Berlin, Schuster & Loeffler).

1897. Goethe am Ausgang des Jahrhunderts (Berlin, S. Fischer).

1898. Gährungen. Aus dem Leben unserer Zeit (Roman) (Dresden, C. Reissner).

Druck von A. Rietz & Sohn in Naumburg a. S.

14 DAY USE

RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

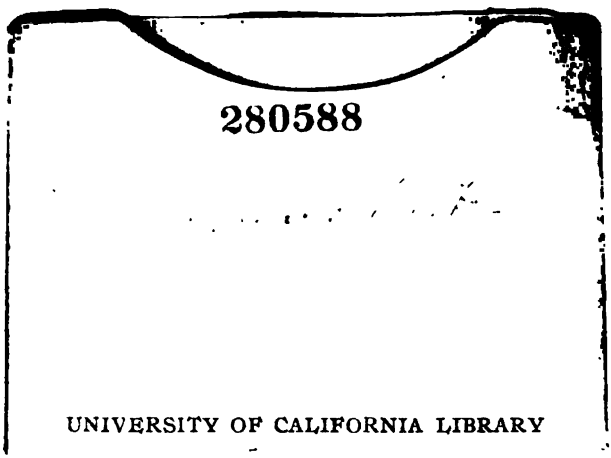
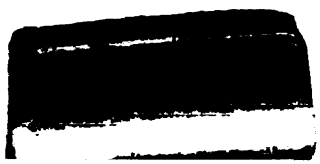
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

17Jul'59JL	
REC'D LD	
JUL	

LD 21A-50m-9,'58
(6889s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YC 64796


280588

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY